أهمّ مظاهر الرُّومنطيقية في الأدب العربيّ الحديث

وَأهمّ المؤثّرات الأجنبيّة فيهَا

فؤاد القرقوُري

فؤاد القرقوري

أهم مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث

وأهم المؤثرات الأجنبية فيها

الدار العربية للكتاب

ملاحظة

هذا العمل في أصله أطروحة أعددتّها لنيل شهادة التعمّق في البحث (دكتوراه الحلقة الثالثة) من كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس.

وقد أشرف عليها مشكوراً الأستاذ منجي الشملي.

وتمّت مناقشة هذا البحث في شهر جوان 1984 ، وأسندت إليه ملاحظة حسن جدًا.

2 ر-د-م-ك · 9973-10-004-2

الإهداء

إلى ولدي وزوجتي
وسائر أفراد العائلة، وإلى أساتذتي
جميعاً، وإلى أخي المختار بن جماعة،
قضاءً لبعض الدين

المؤلف

الفصـل التمهيـدي

1 ـ دواعـي هذا البحـث :

نعتقد أنه لا بدّ لكلّ باحث يقبل على موضوع علمي يقلّبه وينقّب فيه ويستجلي غوامضه من أن يبدأ باستحضار الحوافز الذاتية والأسباب الموضوعية الّتي دفعته إلى خوض غمار ذلك البحث . ومثل هذا الاستحضار ، وقد جرت به التقاليد ، لا يخلو عن وظيفة . فالباحث ، وهو ينجز عمله ، إنّما يفعل ذلك وفي ذهنه تلك الحوافز وتلك الأسباب توجه عمله شاء ذلك أو كره ، حتّى إذا فرغ من بحثه واستقامت له جملة من التخريجات والنتائج أحسّ بأنه لم يقم بتسلية فكرية ولا غاص في مجّاني البحوث . إنّما تبرير عمله في إرضاء تلك الأسباب الّتي دفعته إليه دفعا والّتي يكتسب منها عمله ذاك صفته الإنسانية والتاريخية .

فما الذي حملنا على البحث عن أهم مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها؟

ـ لمـاذا الرومنطيقيـة موضوعـا؟

الحقيقة أن اهتمامنا الشخصي بالرومنطيقية في الأدب العربي يرجع عهده إلى قراءتنا الأولى لهذا اللّون من الأدب ، في حداثة السنّ ، لما كان موقفنا لا يعدو أن يكون ردّ فعل انطباعيا ساذجا كثيرا ما كان تعاطفا مع ما يزخر به أدب الرومنطيقيين من صور وأخيلة . لكنّ هذا الموقف سرعان ما تبلور بعد أن تجاوزنا هذا الطّور في قراءة الأدب العربي وفهمه ليصبح تساؤلا عن ماهية الرومنطيقية وعن دلالاتها .

وممّا زادنا اهتماما بالبحث في هذا الموضوع ما لاحظناه من انعدام دراسات شاملة تعنَى بالرومنطيقية العربيّة وتحلّلها نظرية وشكلا ومضمونا ثم تنزّلها منزلتها من تاريخ الأدب العربي . فالناظر فيما كتب عن الرومنطيقية العربية لا شك في أنه سيجد نفسه أمام أبحاث لا حصر لها إلّا أنّها على وفرتها لا تعدو أن تكون إما تأريخا لمجموعة رومنطيقية[1] أو تعريفا بأديب رومنطيقي[2] أو موازنة بين علمين من أعلام الرومنطيقية العربية[3] .

ومن هنا رأينا أنه تحسن المشاركة في تلافي هذا النقص في تاريخ الأدب العربي وذلك بمحاولة ضبط الظاهرة الرومنطيقية فيه بما يمكن من الدقة والشمول في الوقت نفسه .

ـ لماذا الأدب المقارن منهجا ؟

لقد انطلقنا ونحن نتأهب لدراسة الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث من موقع معرفي مسبق أساسه أن الرومنطيقية في أصلها لون من ألوان الأدب الغربي نشأ في أوربّا وفيها تطور واكتمل على امتداد النصف الأول من القرن التاسع عشر ثم تسرّب في مطلع قرننا هذا إلى الأدب العربي . ولقد زادتنا ممارستنا للنصوص الرومنطيقية في هذا الأدب تأكدا من صحة هذا الموقف المعرفي المسبق . ومن هنا تبين لنا أن لا سبيل إلى فهم الرومنطيقية العربية فهما صحيحا وتقويمها تقويما دقيقا ما لم نول هذا العنصر ما يستوجبه من الاعتبار. وعلى هذا النحو اخترنا أن نعتمد علم الأدب المقارن منهجا لدراسة الرومنطيقية العربية اعتقادا منا أن أصول هذا المنهج من شأنها أن تزيدنا فهما لها إذ هي تربطها بمصادرها الأجنبية وتبين كيفيّة تسربها إلى الأدب العربي . وهو عمل ما نعلم أن أحدا أنجزه من جملة الذين تحدثوا عن الرومنطيقية العربية فهؤلاء تعودوا دائما أن ينظروا إليها في حد ذاتها معزولة عن أصولها الأجنبية مكتفين في بعض

---

(1) نذكر على سبيل المثال كتاب : «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث» عبد العزيز الدسوقي .

(2) نذكر على سبيل المثال كتاب : «شعب وشاعر ، أبو القاسم الشابي» د. نعمات أحمد فؤاد .

(3) نذكر على سبيل المثال كتاب : «الشابي وجبران» خليفة محمد التليسي .

الحالات بإشارات سريعة إلى تلك الأصول ممّا لا يمكن إدراجه في صلب تصوّر منهجي متماسك [4].

2 ـ مراحـل هـذا البحـث :

إن اختيارنا الأدب المقارن منهجا لعملنا ألزمنا بأن نعقد الفصل الأول منه لتبيين كيفية توظيفنا لأصول هذا المنهج وقواعده في دراستنا للرومنطيقية العربية ، وذلك حتّى نبلور هذه الأصول والقواعد في الأذهان ، وبالتالي حتّى نبعد منذ البداية كلّ المفاهيم والتصورات الخارجة عن المجال المقارني الصّحيح.

المرحلـة الوصفيـة :

ـ الدّراسـة الدّاخليـة :

لقد خصّصنا الجانب الأكبر من فصـول بحثنا هذا لدراسة الرومنطيقية العربية دراسة داخلية باعتبارها النقطة التي ننطلق منها في الدراسة المقارنة . فبدأنا أولا بمحاولة ضبط الظاهرة الرومنطيقية في الأدب العربي ضبطا زمنيا ، واقترحنا لها حدودا تاريخية بحسب ما أنهانا إليه استنطاق النصوص والوثائق . وبحثنا عن بداية لهذه الظاهرة وعن نهاية لها باعتبارها تيارا أدبيا قائم الذات ، لإيماننا بأن ضبط إطار تاريخي للرومنطيقية العربية مفيد من جهتين . فهو بالإضافة إلى كونه يكسب هذه الرومنطيقية هويتها ودلالتها التاريخية ، يخوّلنا أن ندرك أكثر فأكثر طبيعة الحركة الداخلية في أدبنا العربي الحديث وذلك بمزيد السيطرة على علاقة مراحله بعضها ببعض ، وهذا فضلا عن حاجة الممارسة المقارنية إلى مثل هذا الضبط التاريخي الذي يعتبر إحدى وسائلها على نحو ما سيتبين لنا ذلك في الفصل المنهجي الذي افتتحنا به هذا العمل .

---

(4) انظر مثلا «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث» عبد العزيز الدسوقي .

وأسلمنا البحث في نطاق هذه المرحلة الوصفية دائما إلى دراسة أعلام الرومنطيقية العربية وذلك بإبراز هويتهم الذاتية والاجتماعية والثقافية ومصادرهم الغربية والسبل التي هدتهم إلى تلك المصادر والظروف العامة التي هيأتهم للتأثر بها .

ثم تناولنا النصوص الرومنطيقية بالدرس والتحليل لندرك خصائص بنيتها الداخلية نظريةومضموناوشكلا محاولين إبراز أهم مقوماتها حريصين الحرص كله على ربط شتات النتائج التي أعثر عليها البحث برؤية متسقة ومتكاملة توحد بينها . ولما تيسر لنا الإلمام بخصائص الرومنطيقية العربية ووصف هياكلها الفكرية والتعبيرية تساءلنا عندئذ عن مدى أثر الحركة الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث محاولين بذلك أن نبلغ غاية من الغايات التي يرمي إليها هذا البحث ألا وهي مزيد فهم بنية الأدب العربي الحديث بإبراز ما حمله إليه تيار أدبي أجنبي عنه وما خلفه فيه من آثار .

ـ الدراسـة المقارنـة :

ولقد حرصنا دائما ونحن ندرس الرومنطيقية العربية تاريخا وأعلاما ونظرية ومضمونا وشكلا أن نقارن ، في الحين نفسه ، بين ما كان يسلمنا إليه البحث من ملاحظات ومعاينات ونتائج وبين خصائص الظاهرة الرومنطيقية في الأدب الغربي باعتبارها أهم المؤثرات الأجنبية في الرومنطيقية العربية . فسجلنا أوجه الشبه بين الرومنطيقيتين وهي كثيرة ، وأشرنا كذلك إلى أوجه الاختلاف بينهما وهي قائمة . وبذلك استقام لنا البحث بما أردنا له من الشمول المنهجي واستكملت الدراسة الداخلية للرومنطيقية العربية أبعادها بمقارنتها بمصادرها الغربية وأصبحت بالتالي أكثر طوعا للفهم وأكثر دلالة .

المرحلـة التفسـيرية :

وقد أفضى بنا البحث ـ بعد ذلك ـ إلى مرحلة تفسيرية حاولنا أن نلتمس أثناءها للرومنطيقية العربية في أساسها ومضمونها وشكلها دلالة تاريخية . ذلك أننا نكاد لا نشك في أن الظاهرة الأدبية ـ شأنها في ذلك شأن بقية مظاهر النشاط البشري ـ

لا يمكن بحال من الأحوال عزلها عن الهياكل الموضوعية والذاتية التي تفرزها . وقد جعلنا ذلك لا نتصور الدراسة الأدبية تُحصر في مرحلة وصفية قاصرة منقوصة . وعلى هذا النحو سعينا في الفصل الأخير من بحثنا هذا إلى التماس الأسباب الموضوعية والذاتية التي يمكن أن تبرّر بروز الظاهرة الرومنطيقية في الأدب العربي على امتداد العقود الأربعة الأولى من هذا القرن وتَقَبُّلَ هذا الأدب إياها في تلك المرحلة بالذات . حتّى إذا استقامت لنا جملة من المبرّرات المتنوعة أحببنا ـ تقصيا للمنهج ـ أن نقارن بينها وبين ما اكتنف ظهور الرومنطيقية الغربية من عوامل متنوعة هي الأخرى ، منها ما يرجع إلى طبيعة الإنسان ، ومنها ما يرجع إلى طبيعة العمران البشري وما يلحقه من تغيرات .

ووجدنا في أوجه الشبه بين المبرّرات تفسيرا للتماثل القائم بين الرومنطيقيتين العربية والغربية .

ولكنّنا لم نهمل ما لاحظناه من اختلاف بينهما . وحاولنا ردّه إلى خصوصية الأدبين العربي والغربي وطبيعة الحضارة ونوعية المجتمع اللذين ينتسب إليهما كلّ من هذين الأدبين .

وبذلك حاولنا أن نبرز جدلية التعامل بين الآداب كما يتصوّرها علم الأدب المقارن . إذ لا يعني تأثر أدب بأدب آخر ذوبانه فيه بحيث يصبح صورة مماثلة له . فكثيرا ما تصمد عناصر الثبات في الأدب المتقبل فلا تأخذ ممّا يرد عليها من الخارج إلّا ما ينسجم مع طبيعتها .

3 ـ حدود هذا البحث :

لعلّ الصعوبة الكبرى التي اعترضت سبيلنا ونحن ننجز هذا البحث تمثلت أساسا في أننا وجدنا أنفسنا أمام ميدان عمل شاسع جدّا . فاختيارنا الرومنطيقية العربية موضوعا والأدب المقارن منهجا من جهة ، والتزامنا من جهة أخرى باستنطاق النصوص وبتحليلها جعلانا نقف في حيرة أمام ضخامة المادة النصية التي توفرت بين يدينا والتي لا يتسع لتحليلها عمل كهذا ولا يقدر على التصدي لها باحث بمفرده .

فكان أن رأينا لتجاوز هذه العقبة أن نعتمد بصفة أساسيـة النصوص التي بدت لنا أكثر تمثيلا لخصائص الرومنطيقية العربية وأكثر دلالة عليها . ولم يكن اختيارنا لهذه النصوص عملية اعتباطية بل حاولنا دائما أن نهتدي في ذلك بشهادات تدل على أن لها من المتانة ولأصحابها من الزعامة ما يخوّلنا أن نعتبرها مقياسا لغيرها من النصوص . لكننا نريد أن نشير إلى أننا لم نهمل رغم ذلك بقية النصوص كلّما وجدناها تتفرّد بخاصية من الخصائص . ويبقَى عملنا هذا إذن في حاجة إلى عمل أوسع منه يكون نتيجة بحث أبعد مدى يمسح جمهرة النصوص الرومنطيقية العربية كلّها أو أكثر ما يمكن منها .

4 ـ مقاصد هذا البحث :

وبعدُ ، فهذا بحث أقدمنا عليه ـ وقد أشرنا إلى ذلك في بداية هذه المقدمة ـ مساهمة في دراسة الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث دراسة شاملة تحاول أن تتناولها بالبحث من معظم جوانبها ، جامعة في ذلك بين ما تفضي إليه الملاحظة والوصف وما تقتضيه الظاهرة الأدبية من تفسير ، متجاوزة الصيغة العربية لهذا التيار الأدبي لتبحث عن أصوله الأجنبية وعن مدى تأثير هذه الأصول فيه وموقفه منها ، عسانا بكل هذا نصل إلى إبراز أهم مقومات الرومنطيقية العربية والمنزلة التي تحتلها في مسار الأدب العربي الحديث .

ولبحثنا هذا بالإضافة إلى هذه الغاية العلمية والتاريخية الأولى مقصد علمي وتاريخي آخر رمينا إليه بالتزامنا بالأدب المقارن منهجا . فأما الوجه الأول لهذا المقصد فيتمثل في أننا حاولنا ـ بممارستنا هذا المنهج ـ أن نساهم بشكل متواضع في مزيد التعريف به وبجدواه في البحوث الأدبية راجين من ذلك أن نزيد في دعم الدّراسات المقارنة التي تزكو على مرّ الأيام نتيجة تغير نظام العلاقات بين الأمم . وأما الوجه الثاني لهذا المقصد فهو أننا سعينا من خلال إبرازنا هوية الرومنطيقية العربية وخصوصيتها إلى تقديم مادة درس لمن تهمه الظاهرة الرومنطيقية في الأدب الإنساني ممّن يشتغلون بالأدب العام(5) .

---

(5) انظر «الأدب المقارن» ب. فان تيغم تعريب سامي مصباح الحسامي ص 146 .

لكن هذه المقاصد تنصهر كلها في غرض أشمل منها ذي صبغة حضارية . ذلك أننا حاولنا على امتداد هذا البحث أن ننظر إلى الرومنطيقية العربية على أنها جزء من الذات العربية ومن البعد الخلاق فيها . وعلى هذا النحو أردنا أن يكون استجلاؤنا لخصائص الرومنطيقية في الأدب العربي استجلاء لجانب من الذات العربية ومن قدرة الخلق فيها . وأن يكون تبيينا لتعامل الأدب العربي مع الرومنطيقية الغربية تبيينا لتعامل الذات العربية المعاصرة مع ما يعايشها من حضارات أجنبية عنها . أفلسنا بهذا نساهم في محاولة تحديد الهوية العربية المعاصرة؟ بل ألسنا بهذا أيضا نساهم – في تواضع – في طرح مشكلية حوار الحضارات البشرية بصفة عامة؟

ونريد أن نلح في ختام هذا التقديم على أننا ما كنّا لنبلغ ما بلغناه وما كنا لنصل إلى ما وصلنا إليه من نتائج لولا ما أسعفنا به الأستاذ المشرف على هذا البحث السيد منجي الشملي من توجيهات ونصائح كلما استعصت علينا أمور أو تشابكت وما أكثر ما تستعصي الأمور وتتشابك في هذا النوع من الدراسات الأدبية . فإليه نسوق جزيل شكرنا ووافر اعترافنا بالجميل .

الفصل الأول

دراسة الرومنطيقية العربية
في ضوء منهج الأدب المقارن

لقد أشرنا في مقدّمة هذا البحث إلى أنّنا ننطلق في تصورنا لدراسة الرومنطيقية العربية من موقع معرفي مسبق أساسه أن هذه الرومنطيقية هي في أصلها تيار أدبي وفكري وارد على الأدب العربي من الأدب الغربي .

وقلنا في مقدمة هذا البحث أيضا إنه ، سعيا إلى فهم الرومنطيقية العربية على حقيقتها وذلك بعدم الإكتفاء بحجمها العربي المحدود وتجاوزه إلى البحث عن أصولها الأجنبية وعن الظروف التي حفّت بمرورها إلى الأدب العربي واستقرارها فيه وعن مدى تأثيرها في هذا الأدب ، فقد اخترنا أن نعتمد منهج الأدب المقارن في دراستنا إياها وذلك لملاءمة هذا المنهج لطبيعة هذا النوع من المباحث والمسائل باعتباره في جوهره يعنى بـ« تاريخ العلاقات الدولية بين الآداب »[1] ويهتم « بالعلاقات التي تقوم بين أدب وطني معيّن كتب بلغة قومية معينة وبين أدب أو آداب غريبة عن تلك اللغة القومية »[2] ، لاسيما وأن « كلّ أدب يحسّ بين الفينة والأخرى بالحاجة إلى النظر إلى العالم الخارجي »[3] على حدّ تعبير الشاعر الألماني غوته[4] .

---

(1) "La Littérature Comparée" M. - F. GUYARD P. 12

(2) « الأدب المقارن والأدب العام » ريمون الطحان ص 8 .

(3) "La Littérature Comparée" M. - F. GUYARD P.9

(4) Gothe (1749 _ 1832) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني بحثنا

ولكن اختيارنا الأدب المقارن منهجا في دراسة الرومنطيقية العربية يقتضي منا في مستهل هذا البحث أن نعرّف بأصول هذا المنهج وبميادينه بالقدر الذي نوضّح به ما نقصد من تصورنا للدراسة المقارنة في معناها العلمي المضبوط وكذلك بالقدر الذي يمكننا من تركيز جدلية في البحث لا بد منها بين هذا الفصل المنهجي النظري وبين ما سيليه من فصول ستكون ممارسة تطبيقية لمضمونه .

ومع ذلك نود أن نلفت الانتباه إلى أن حديثنا عن الأدب المقارن لن يكون حديثا عاما ولا مطلقا . فنحن لن نسعى إلى استعراض جميع أصول هذا العلم ومختلف ميادينه وأساليب العمل به إذ الأدب المقارن بالنسبة إلينا إنما هو منهج اخترناه لدراسة الرومنطيقية العربية ، وبالتالي سيكون حديثنا عن هذا المنهج مرتبطا بمدى استغلالنا إياه في دراستنا بحيث لا نقف إلّا عند أصوله وميادينه التي قمنا بتوظيفها في بحثنا هذا . وعلى من أراد مزيد التوسع في هذه الأصول والميادين أن يعود إلى جملة الكتب والدراسات[5] التي وضعت أساسا لاستعراض مراحل نشأة هذا العلم وتطوره وتحليل طبيعته وميادينه وأهدافه وإبراز علاقاته المتشابكة مع بقية أصناف الدراسة الأدبية .

عدّة المقارن في دراسة الرومنطيقية العربية :

إنه لمن الضروري في مجال الأدب المقارن أن تكون للدارس عدة تهيئه للقيام بعمله . وهي عدّة متنوعة تقوم على الإلمام الجيد باللغات والآداب واتقان أساليب البحث ومعرفة الفهارس وما إلى ذلك[6] . لكن هذه العدة تبقى ناقصة ما لم تكن للمقارن «ثقافة تاريخية كافية تمكنه كل مرة من تنزيل الظاهرة الأدبية التي يقبل على دراستها ضمن المحيط العام الذي أفرزها»[7] .

---

(5) إن الكتب والدّراسات التي تعرف بالأدب المقارن كثيرة جدا ونذكر منها على سبيل المثال .
- «الأدب المقارن» غنيمي هلال .
- «الأدب المقارن» تأليف ب. فان تيغم ، تعريب سامي مصباح الحسامي .
- «الأدب المقارن والأدب العام» ريمون الطحان .
- "La Littérature Comparée" M. F. GUYARD .

(6) راجع مثلا «الأدب المقارن» غنيمي هلال من ص 89 إلى ص 91
راجع أيضا «الأدب المقارن» ب. فان تيغم تعريب سامي مصباح الحسامي من ص 58 إلى ص 60 .

(7) "La Littérature Comparée" M. F. GUYARD p. 12

على هذا النحو إذن يجب على المقارن في أولى مراحل عمله أن يسعى إلى ضبط أهم معطيات الفترة التاريخية التي ترجع إليها الظاهرة الأدبية موضوع بحثه محاولا الإهتداء ضمن تلك المعطيات إلى ما قد يساعده على مزيد فهم تلك الظاهرة وإدراك دلالتها[8] .

وعندما نتحدث ـ في سياق مقارني ـ عن المعطيات التاريخية للظاهرة الأدبية يجب أن نستحضر في أذهاننا طرفي تلك الظاهرة ونعني بهما الأدب المتأثر والأدب المؤثر أو العكس بحسب المنطلق الذي نختاره للدراسة . وعلى هذا الأساس يصبح من الواجب على المقارن أن يكون له اطلاع شامل على الظروف الموضوعية التي تحف ببروز الظاهرة الأدبية في الأدب المتقبل[9] ، إن هو اختار الانطلاق منه في البحث ، وأن يكون في الوقت نفسه على علم بخصائص الإطار التاريخي الذي كانت قد ظهرت فيه تلك الظاهرة في نطاق أدبها الأصلي الباث[10] . وهو المسلك الذي سلكناه في دراسة الرومنطيقية العربية لأننا تصورنا أن تناولنا إياها بالبحث يكون منقوصا ما لم ندرجها في تاريخ الأدب العربي الحديث وفي مسار تطور المجتمع العربي المعاصر.

لذلك افتتحنا المرحلة الموالية من هذا البحث بفصل حاولنا فيه ضبط إطار تاريخي للرومنطيقية العربية تقارب فيه الحدود الزمنية أكثر ما يمكن من الوضوح والدقة . ونعتقد أن هذا الضبط التاريخي أساسي لكل من ينوي توظيف المعطيات التاريخية في بحثه .

ولكن استغلالنا للمادة الموضوعية في دراسة الرومنطيقية العربية لم يقف عند هذا الطور التمهيدي الأول . فقد استعنا بالتاريخ أيضا في المرحلة التفسيرية من هذا البحث وهي التي سعينا فيها الى التماس دلالة للرومنطيقية العربية في ضوء الوقائع التاريخية والاعتمالات الاجتماعية التي صاحبت نشأتها في الأدب العربي الحديث . وقد عمدنا بصفة موازية الى الاستعانة بتاريخ العرب للوقوف على حقيقة الظرف التاريخي

(8) راجع مثلا «الأدب المقارن والأدب العام» ريمون الطحان ص 28 و ص 29
راجع كذلك «الأدب المقارن» ب. فان تيغم تعريب سامي مصباح الحسامي ص 59

(9) تقابل هذه اللفظة المصطلح الفرنسي Récepteur .

(10) تقابل هذه اللفظة المصطلح الفرنسي Emetteur .

الذي برزت ضمنه الظاهرة الرومنطيقية في الآداب الغربية واكتسبت منه معناها وهويتها. وكانت غايتنا من وراء هذه المقارنة التاريخية أن نتبين إلى أي حد يمكن للمعطيات التاريخية ـ إن هي تشابهت ـ أن تتمخض عن نفس الظواهر الأدبية رغم اختلاف الأمكنة وتباعد الأزمنة.

وقد كان لنا في التاريخ بعد هذا ما أنجدنا في تبرير الفوارق الموجودة بين الرومنطيقية العربية والرومنطيقية الغربية وخصوصيات كل منهما.

الرومنطيقية العربية ميدان من ميادين الأدب المقارن:

يجمع المقارنون على أن ميادين الأدب المقارن شاسعة ومتشابكة[11]. وهذه الشساعة ناشئة عن خصوصية التعامل بين الآداب وعما يكتنف هذا التعامل عادة من تعقد وتشعب لا يستكشفها غالبا إلّا من يقبل على هذا النوع من الدراسات. وهذا هو الأمر الذي دفع هؤلاء المقارنين ـ توخيا للتدقيق والتوضيح ـ إلى أن يجعلوا لهذا العلم فروعا لكل منها مميزات وحدود[12] وإلى أن ينادوا بنوع من الاختصاص في ممارسة العمل المقارني[13].

ويفصل المقارنون ـ في نطاق تصنيفهم لميادين الأدب المقارن ومجالاته ـ بين المادة التي تنتقل من أدب إلى آخر وبين كيفية انتقالها والعوامل التي تساعدها على ذلك[14].

ولكن إن نحن نظرنا في المادة الأدبية التي قد تنتقل عبر الحدود اللغوية الفاصلة بين الآداب وجدناها هي الأخرى متنوعة ويمكن بالتالي تقسيمها إلى أقسام عديدة.

ويعتبر المقارنون ـ في هذا الصدد ـ أن انتقال التيارات الفكرية والفنية والمذاهب الأدبية والشعورية من أدب إلى آخر يعد مسألة أساسية من المسائل التي تدخل في

---

(11) راجع مثلا «الأدب المقارن» ب. فان تيغم تعريب سامي مصباح الحسامي ص 60

(12) راجع مثلا «الأدب المقارن» غنيمي هلال ص 92 ...

(13) راجع مثلا «الأدب المقارن «ب. فان تيغم تعريب سامي مصباح الحسامي ص 60

14) راجع مثلا «الأدب المقارن» ب. فان تيغم تعريب سامي مصباح الحسامي ص 61.

مجال الأدب المقارن[15] فيعمد الدارس مثلا إلى تحديد المذهب الأدبي المتسرب من أدب باث إلى أدب متقبل ويبحث عن العوامل التي ساعدت على ذلك التسرب. ثم يشرع بعد ذلك في تقويم عملية التأثير والتأثر بان يقارن بين ما كان عليه ذلك التيار الأدبي في إطار حدوده اللغوية الأصلية وما أصبح عليه بعد أن تسرب إلى حدود لغوية جديدة، سواء أكان ذلك من جهة المضمون أم الشكل أم ما يتصل بهما من رؤية عامة للأشياء.

ويمكن للدارس أن يقوم بهذا العمل نفسه في الاتجاه المعاكس فينطلق من الأدب المتقبل ويحاول دراسة التيار الأدبي المتسرب إليه ثم ربطه بأصوله في الأدب الباث. وتلك هي وضعيتنا في بحثنا هذا. وعلى هذا النحو يتضح لنا أن دراسة الرومنطيقية العربية باعتبارها تيارا أدبيا وفنيا واردا علينا من الآداب الأجنبية إنما يتنزل في صميم مباحث الأدب المقارن.

وإن تأثر الآداب بعضها ببعض ـ بصرف النظر عن حجم التأثر ومادته ـ قد يتم أحيانا بصفة مباشرة أساسها معرفة الأديب القومي المتأثر أو جملة الأدباء القوميين المتأثرين بلغة الأدب المؤثر أو بحضارته وقد يتم أيضا بفعل فاعل أو «وسيط»[16] كما يسمى في علم الأدب المقارن. وهكذا ينتقل بنا المنهج المقارن من مادة التأثر بين الآداب إلى النظر في صيغه وأشكاله.

وقد حاولنا في بداية دراستنا للرومنطيقية العربية أن نتبين كيفية هجرتها من مهدها الأصلي الغربي إلى الأدب العربي الحديث فاكتشفنا أن اتصال الأدباء العرب بالرومنطيقية الغربية قد تم بصفة مباشرة أساسها معرفة هؤلاء الأدباء بلغة أو أكثر من اللغات الغربية وإلمامهم المتقارب بالحضارة الغربية وبطبيعتها، باستثناء أبي القاسم الشابي الذي لم يكن تعامله مع الآداب الغربية ومع رومنطيقيتها مباشرا لعدم

(15) راجع مثلا "La Littérature Comparée" M. F. GUYARD p 24
ـ راجع أيضا «الأدب المقارن» غنيمي هلال ص 374.
ـ راجع كذلك «الأدب المقارن» ب. فان تيغم تعريب سامي مصباح الحسامي ص 88 و 89

(16) تقابل هذه اللفظة المصطلح الفرنسي "Intermédiaire"

معرفته للغة أجنبية بل كان عن طريق جملة من الوسطاء على نحو ما سيتبين لنا ذلك في أثناء هذا البحث.

وقد أدى بنا اعتبارنا للدور التاريخي الذي اضطلع به بعض الأدباء العرب في نقل التيار الرومنطيقي من الآداب الغربية إلى الأدب العربي ، ولمّا نشأ عن ذلك الدور من انعكاسات على عملية «النقل» تلك إلى أن نعقد فصلا للتعريف بهؤلاء الرومنطيقيين هوية وثقافة لإيماننا بأن معرفتهم من شأنها أن تزيدنا فهما للرومنطيقية العربية ولكيفية مرورها من آداب الغرب إلى الأدب العربي .

ولكن لا بد من الإشارة هنا إلى أن كثرة الرومنطيقيين العرب جعلتنا لا نتمكن من أن نفرد كل واحد منهم بالبحث والتحليل فاكتفينا من هذه الكثرة بالرؤوس . وحاولنا أن نبحث في البداية عن هوية هؤلاء الرؤوس من الناحيتين الذاتية والاجتماعية لاعتقادنا بأن هذين العنصرين غالبا ما يحددان منازع الفرد الفكرية والثقافية والذوقية . ثم حرصنا على استجلاء مكونات ثقافة كل منهم حتى إذا تأكدنا ـ علميًّا ـ من تأثرهم بالثقافة الغربية وبالتيار الرومنطيقي فيها[17] وتبينت لنا السبل التي تم لهم بواسطتها ذلك التأثر ، سعينا إلى البحث عن المصادر الأجنبية التي نهلوا منها .

ويمثل البحث عن المصادر ـ هو أيضا ـ ميدانا آخر من ميادين علم الأدب المقارن[18] ، لأنها هي العناصر المؤثرة التي يتردد صداها في الأدب المتقبل . لذلك أقبلنا على التراجم الذاتية التي كتبها أعلام الرومنطيقية العربية وعلى المقدمات التي قدموا بها لمؤلفاتهم وعلى ما خصوا به من تراجم من قبل الدارسين وحاولنا التنقيب في جنباتها عن اعترافات صريحة بالتأثر بمصدر أجنبي معين أو شهادات واضحة على ذلك ، حتى إذا اهتدينا إلى جملة المصادر الأجنبية التي عملت عملها فيهم أشرنا إليها ، وبيّنا نوعيتها وركزنا التحليل على المصادر الرومنطيقية منها وهي التي تهمنا

(17) راجع «الأدب المقارن» غنيمي هلال ص 93 .

(18) راجع "La Littérature Comparée" M. F. GUYARD p. 23

راجع «الأدب المقارن» ب. فان تيغم تعريب سامي مصباح الحسامي ص 122 ...

راجع «الأدب المقارن» غنيمي هلال ص 342 .

باعتبارها موضوع بحثنا ، وحرصنا بعد ذلك على استحضارها والرجوع إليها في سياق تقويم أثرها في الرومنطيقية العربية .

ولما أتممنا البحث في كيفية تسرب الرومنطيقية من الآداب العربية إلى الأدب العربي بالتعرض إلى «الأعلام» الذين اضطلعوا بهذه المهمة التاريخية وبالسعي ـ ما أمكن ـ إلى ربط هذا التيار الأدبي بنقط انطلاقه من مهده الأصلي ، أقبلنا على المادة الرومنطيقية نفسها فدرسناها في صيغتها العربية تنظيرا وانشاء . وفصلنا القول في مضامينها وأشكالها التعبيرية . وحرصنا ـ بصفة دائمة ـ على مقارنة ما كان يسلمنا إليه البحث من ملاحظات واستنتاجات في هذا الصدد بما تختص به المضامين الرومنطيقية وطرق التعبير الفني عنها في الآداب الغربية .

وحاولنا بواسطة تلك المقارنة المستمرة أن نتبين كيفية تقبل الأدب العربي الحديث للرومنطيقية الغربية بقيس حجم تأثره بها ودرجة ذلك التأثر ونوعيته .

على هذا النحو إذن وظفنا علم الأدب المقارن في دراستنا للرومنطيقية العربية .

ولقد سبق أن ألمعنا ـ في مقدمة هذا البحث ـ إلى أننا نرمي بالدرجة الأولى من وراء اعتماد هذا المنهج إلى مزيد اكتشاف حقيقة الظاهرة الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث بربطها بأصولها الأجنبية ، ونطمح بتوخيه كذلك إلى المساهمة في إثراء الدراسات المقارنة التي نعتقد أنه آن الأوان لتكثيفها لاسيما أن حياتنا المادية والفكرية على حد سواء ـ أصبحت تتأثر يوميًا بأنماط من العيش وأساليب في التفكير والتعبير تدخل عليها باستئذان وبدون استئذان من الحضارات الأجنبية غربيّها وشرقيّها . فإن كان ذلك كذلك ألا يحق لنا أن نقول إنّ اعتماد علم الأدب المقارن في الدراسة الأدبية وفي ما شابهها من مشاغل فكرية أصبح ضرورة لمواكبة هذا التداخل بين الحضارات وفهمه على وجهه الصحيح؟

ومع هذا كله ، نود أن ننبه إلى أنّنا ما شعرنا ـ ونحن نطبق منهج الأدب المقارن في دراسة الرومنطيقية العربية ـ بأنّ قيمتها تضاءلت بمجرد اكتشافنا أنّها صدى للرومنطيقية الغربية وما أحسسنا بأن نبوغ أعلامها ضعف لما تبين لنا تأثرهم بمصادر ثقافية أجنبية . «فلا شيء أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى

بآراء الآخرين ، وما الليث إلا عدة خراف مهضومة». [19] على حد تعبير بول فاليري [20] .

وإننا لحريصون جدا ـ في هذا السياق بالذات ـ على أن نبرئ أنفسنا مما قد نرمى به من تهمة تكريس رؤية المركزية الأوروبية ودعم عقدة التفوق الغربي بالتزامنا بعلم الأدب المقارن منهجا في دراسة الرومنطيقية العربية . صحيح أن التعامل بين الآداب لا يحصل في ظروف تاريخية بريئة كل البراءة . وصحيح أيضا أن تأثير أدب في أدب آخر غالبا ما يكون انعكاسا لخضوع المحيط المتقبل للمحيط الباث بكل ما في كلمة خضوع من معنى . ولكن منهج الأدب المقارن شأنه في ذلك شأن بقية الطرق الوصفية في درس الأدب والنشاط الإنساني عامة من غاياته استقصاء ذلك التأثير وإبرازه وتتبعه وصفا وتحليلا دون أن يعني ذلك بالضرورة أنه يسعى إلى تكريس عقدة أو تمرير بلاغ إيديولوجي معين . بل هو يعتبر أن حاجة الآداب ـ في بعض أطوارها ـ إلى الأخذ عن الآداب الأخرى أمر طبيعي ، لا يختص به أدب دون آخر .

وعلى هذا الأساس كثيرا ما يتصدى علم الأدب المقارن لكل النزعات المركزية والتصورات العرقية المنحرفة التي تعمل على إسناد الإنتاج والخلق والتفوق والنبوغ إلى حضارة معينة أو مجتمع بذاته في حين تجعل من بقية الحضارات أو المجتمعات نجوماً تدور في فلك تلك الحضارة أو ذلك المجتمع تأخذ دون أن تعطي وتستهلك دون أن تنتج [21] .

كذلك كانت منطلقاتنا في دراسة الرومنطيقية العربية في ضوء منهج الأدب المقارن . فما رأينا في تأثر الأدب العربي الحديث بالآداب الغربية قصورا فيه أو عيبا بل نظرنا إلى ذلك على أساس أنه انفتاح لا بد منه لكلّ أدب ولكل حضارة في مرحلة معينة من تاريخها واعتبرنا هذه القدرة الكامنة في أدبنا العربي على التأثر بالآداب الأجنبية وعلى الإتساع لبعض خصائصها وتياراتها مظهرا من مظاهر عبقريته وإنسانيته في الوقت نفسه .

---

(19) «الأدب المقارن» غنيمي هلال ص 17 و 18 .

(20) Paul Valéry (1871 ـ 1945) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا

(21) راجع مثلا «الأدب المقارن» غنيمي هلال ص 18 .

أمّا المظهر الآخر من عبقرية هذا الأدب فقد لمسناه في أنه لم يقلد الرومنطيقية الغربية تقليدا مطلقا ولا ذاب فيها بل هو الذي أذابها وتمثلها بما ينسجم وطبيعته وأضاف إليها من مقوماته ومن عناصر الثبات فيه كل ما أكسب الرومنطيقية العربية طرافتها وخصوصيتها على نحو ما سيتبين لنا ذلك في بعض الفصول القادمة من هذا البحث .

الفصـــل الثانـــي

إطــار تاريـــخي للرومنطيقيـــة العربيـــة في سيـــاق الرومنطيقيـــة العالميـــة

إن عدم تناول الدارسين الظاهرة الرومنطيقية في الأدب العربي تناولا شاملا واكتفاءهم بدراسة علَم أو علمين من أعلام هذا التيار الفكري والأدبي أو مجموعة من مجموعاته ، على نحو ما مرّ بنا في المقدمة، قد يكونان من الأسباب التي لم تجعلهم يفكرون في التأريخ لهذه الظاهرة الفكرية والأدبية تأريخا دقيقا أو يقارب الدقة وفي إحلالها منزلتها في مسار الأدب العربي الحديث .

فنحن نعرف أن هذا الأدب تسرّبت إليه الرومنطيقية في بعض مراحله المعاصرة لكنّنا لا نعرف ــ على وجه التحديد ــ متَى بدأ ذلك ومتَى انتهَى . ونحن نعتبر أن إقامة حدود زمانية للرومنطيقية العربية عمل لا بدّ من انجازه على نحو ما فعل مؤرخو الرومنطيقية الغربية(1) .

وقد أشرنا ، فيما سبق من هذا البحث ، إلى أن التماس حدود تاريخية واضحة للرومنطيقية العربية ــ من حيث هي تيار أدبي ــ أمر يقتضيه منهج الأدب المقارن ، لما تتطلبه الدراسة المقارنة من معلومات تاريخية دقيقة تساعد الباحث على الاهتداء إلى حقيقة الأشياء وإلى المقارنة بينها . فضبطنا لإطار تاريخي للرومنطيقية العربية سيمكّننا

(1) راجع مثلا "Le Romantisme dans la littérature européenne" Paul Van Tieghem p. 10

في المقام الأول من قيس المدى الزمني الذي استغرقته هذه الرومنطيقية في تاريخ الأدب العربي الحديث ، وسيتيح لنا أيضا معرفة الفارق الزمني بينها وبين الرومنطيقية الغربية . وسيخولنا ذلك بالتالي أن نقارن بينهما في هذا المجال ، عسَى أن يفضي بنا ذلك كلّه إلى الخروج بنتائج قد تساعدنا على مزيد فهم حقيقة الرومنطيقية العربية في علاقتها بالرومنطيقية الغربية .

ويجب ألا ينسينا المنهج المقارن ما لهذا التحديد التاريخي من فائدة في دراسة تاريخ الأدب العربي الحديث بالمنظار القومي للأمور ، فنحن حينما نرسم إطارا تاريخيا للرومنطيقية العربية نكون قد أبرزنا منزلتها في مسار الأدب العربي الحديث ، ونكون بذلك قد ساهمنا في مزيد توضيح جانب من التطورات الداخلية التي نشأت ضمن هذا الأدب بإبراز حدود بعض التيارات المكوّنة له .

لكن لا بدّ من التذكير ـ ونحن نتأهب للتأريخ للرومنطيقية العربية ـ بأن المنطق التاريخي ينفي أن تنشأ ظاهرة من الظواهر مهما كان نوعها نشأة ذاتية دون أن يكون هناك تمهيد لنشأتها وإعلان عنها . وكذلك الأمر بالنسبة إلى المدارس الفكرية والأدبية . فلا يتصور عقلا ، والحال هذه ، أن نبدأ عملنا منطلقين من ظهور أول أثر رومنطيقي عربي بأتم معنَى الكلمة أو من تشكل أول جماعة رومنطيقية قائمة الذات . فالجدلية الموجودة بين سابق الأحداث ولاحقها تفرض علينا أن نتتبع أولا مرحلة المخاض المؤذنة بنشأة الرومنطيقية في الأدب العربي قبل أن نتناول بالبحث مرحلة نموّها واكتمالها .

1 ـ بداية تسرّب الرومنطيقية إلى الأدب العربي الحديث :

يلزمنا الحديث عن بداية تسرب الرومنطيقية إلى الأدب العربي الحديث وعن ظهور ملامحها الأولى فيه بأن نتعرض ، ولو بإيجاز ، إلى الحالة التي كان عليها هذا الأدب وهو يتأهب تاريخيا لتقبل تيار فكري وفني جديد .

وإن أهم ما تسعفنا به كتب تاريخ الأدب في هذا السياق هو أن الأدب العربي بدأ يحس منذ بداية النصف الثاني من القرن الماضي بالرغبة في التخلص ممّا لصق به

من جمود أثناء عصور السكون[2] حتّى أصبح الشعر مثلا لا يتجاوز «تلك الأشعار الغثة المرذولة المشحونة بالاستعارات والكنايات والجناس والطباق والتورية وألاعيب الصناعة الخالية من الفن والصدق والإحساس»[3] .

وإن هذه الرغبة في تجاوز الموروث الفني يجب ربطها بما حدث قبل ذلك بنصف قرن من لقاء بين الحضارتين العربية والغربية لما غزا نابليون بونابرت مصر سنة 1798 . وبما نتج عن هذا اللقاء من ارتجاج حضاري مسّ الأبنية التحتية والفوقية على حدّ سـواء[4] . وطبيعي أن يكون الأدب العربي في مصر ـ وهي النقطة الّتي شهدت اللقاء بين الحضارتين ـ رائدا في التحفز للتغير والتطوّر .

وقد كان محمود سامي البارودي ثم أحمد شوقي وحافظ إبراهيم ممثلين لهذا الروح الجديد الذي اكتسح الأدب العربي متخذا من مصر منطلقا له . فأما البارودي[5] وهو إمام هذا الروح الجديد فقد هيأت له نشأته الأرستقراطية وميله إلى الشعر واطّلاعه على الآداب الفارسية والتّركية والإنكليزية ومعايشته للحضارة الأوربية[6] أن يرتفع بالشعر العربي عن الركاكة والهامشية فـ «عاد إلى منابع الشعر القديم وعب من تلك الدنان الكثيرة حتّى اصطبغت معانيه وأخيلته بالطابع العربي الأصيل ... وإن يكن قد نسج شعره من أجود خيوط الشعر العربي القديم فإنه قد صاغ كثيرا من تجارب عصره وعبر عن خوالجه ونزعاته تعبيرا شعريا موحيا جميلا»[7] .

وقد توفر لهذا التيار الجديد[8] في الأدب العربي بعد البارودي شاعران آخران

---

(2) وهي العصور المعروفة بعهد الجمود أو كما يقول بعضهم عصور الإنحطاط .

(3) «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث» عبد العزيز الدسوقي ص 37 .

(4) راجع مثلا «الأدب العربي المعاصر في مصر» شوقي ضيف . من ص 12 إلى ص 14

(5) ولد سنة 1838 وتوفي سنة 1904 .

(6) راجع «الأدب العربي المعاصر في مصر» شوقي ضيف من ص 83 إلى ص 91 .

(7) «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث» عبد العزيز الدسوقي ص 41 وص 42 .

(8) يسميه عبد العزيز الدسوقي «حركة البعث» انظر المرجع السابق ص 34 .

قطعا فيه أشواطا أخرى وهما أحمد شوقي[9] وحافظ إبراهيم[10] . فأما الأول فقد نشأ ، على غرار البارودي ، نشأة أرستقراطية متصلة ببلاطات حكام مصر في عهده ، وتثقف ثقافة عربية وفرنسية ، وأقام بفرنسا وزار بلدانا أروبية أخرى وتأثر بأحداث مجتمعه[11] .

وقد خولت له هذه العناصر مجتمعة أن يواصل الطريق التي رسمها قبله البارودي من حيث عمله على إحياء العبارة الشعرية القديمة ، «فكأنما أشربت روحه روح البحتري»[12] . لكن لا بد لنا من أن نشير في هذا الصدد إلى أن عميق اطلاع شوقي على الأدب الفرنسي[13] قد مكنه من أن يكون أكثر من البارودي قدرة على تطوير الأدب العربي في عهده شكلا ومضمونا . فبالإضافة إلى شعره الرسمي الذي كان يقوله في الخديوي عباس وإلى قصائده التي كان يقولها تجاوبا مع شعبه ومع ما كان يجدّ في مجتمعه من أحداث متنوعة[14] ، حاول أن يقحم في الأدب العربي الشعر التاريخي[15] كما حاول كتابة الشعر التمثيلي[16] .

ولئن اختلف حافظ إبراهيم عن البارودي وشوقي من حيث النشأة إذ عاش عيشة متوسطة هي إلى الضنك أقرب[17] فهو بحكم الثقافة الأصيلة التي تلقاها والمناخ الأدبي الجديد الذي أرسَى قواعده البارودي ينتظم معهما في سلك ذلك التيار الجديد الذي أرجع إلى الأدب العربي بعض الحرارة في شكله ومضمونه . لكن لا بدّ من

---

(9) ولد سنة 1869 وتوفي سنة 1932 .

(10) ولد سنة 1870 وتوفي سنة 1932 .

(11) راجع «الأدب العربي المعاصر في مصر» شوقي ضيف من ص 110 إلى ص 120 .

(12) المرجع نفسه ص 115 .

(13) راجع المرجع نفسه ص 111 .

(14) راجع المرجع نفسه ص 118 وص 119

(15) راجع المرجع نفسه ص 117 .

(16) راجع المرجع نفسه ص 120 .

(17) راجع المرجع نفسه ص 101 .

التأكيد هنا على أن معرفة حافظ المحدودة باللغة الفرنسية[18] لم تخوله ما خولت شوقي من تطعيم الأدب العربي ببعض خصائص الآداب الأجنبية .

وإلى جانب هذا التطور الدّاخلي الذي شهده الأدب العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لا بدّ من الإشارة إلى ما كان يفد على الحياة الأدبية في مصر آنذاك من عناصر أجنبية بفضل حركة التّرجمة التّي قادها المهاجرون السوريون إلى مصر في البداية ثم نسج على منوالهم المصريون أنفسهم[19] . وقد ساعدت النهضة الصحافية على رواج التّرجمة من الآداب الأجنبية المختلفة وخاصة من الأدبين الفرنسي والأنكليزي ولاسيما في الميدان الروائي[20] .

لكنّ ما يجب أن نلح عليه في هذا السياق هو إقبال المترجمين آنذاك على الأدب الرومنطيقيّ الذي ملأ أوربا وشغلها على امتداد النصف الأول من القرن التاسع عشر . وتعلق الدكتورة لطيفة الزيات على هذه النقطة وهي من الذين درسوا حركة التّرجمة من الأنكليزية إلى العربية حتّى سنة 1925 فتقول : «إن أغلب ما ترجمناه من الروايات كان من نتاج العصر الرومانسي في الأدب الأوربي ...»[21] .

تلك كانت إذن حالة الأدب العربي وهو يتأهب لتقبّل الرومنطيقية الغربية . ولقد بينا كيف أن هذه الحالة كانت في منطلقها نتيجة من نتائج اللقاء الذي حصل قبلها بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارة الغربية . ثم تبين لنا من جهة أخرى أن التأثر بالأدبين الأنكليزي والفرنسي بصفة خاصة وبالثقافة الأوروبية بصفة عامة وبالأدب الرومنطيقيّ في هذه الثقافة على وجه التخصيص ، قد كان له بعض الصدى في الذوق الأدبي الجديد الذي كان موزّعا بين العودة إلى الأدب العربي في عصور ازدهاره وبين التطلع إلى الآداب الأجنبية .

---

(18) راجع المرجع نفسه ص 103 .

(19) راجع «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870 ـ 1938)» عبد المحسن طه بدر ص 125 .

(20) راجع المرجع نفسه ص 122 .

(21) المرجع نفسه ص 128

وفي هذا الإطار الثقافي المائج ظهرت النغمات الأولى للرومنطيقية في الأدب العربي وبدأ هذا التيار يكتسب شرعيته التاريخية في لغة الضّاد وبين أهلها .

وإن كان لا مناص من ربط ظهور تيار جديد أو مذهب مستحدث بعلَم من الأعلام أو بمجموعة من الناس فإنه من الواجب علينا أن نعتبر خليل مطران وبعده أمين الريحاني من أوائل اللذين ظهرت على أيديهم الإرهاصات الأولى للرومنطيقية العربية . فقد ورد في إنتاج هذين الأديبين من المعاني والتصورات وصيغ التعبير الجديدة ومن نغمات رومنطيقية صريحة ـ على نحو ما سنوضحه في سياق لاحق ـ ما يجعلنا ننطلق منها في محاولة التماسنا حدودا تاريخية لبداية الرومنطيقية العربية .

يجمع الدارسون الذين نظروا في أدب خليل مطران وتناولوه بالتحليل على أن الخليل رائد المدرسة الرومنطيقية في الأدب العربي والممهد لاستقرارها فيه . فهذا محمد مندور يشبهه بالشاعر الفرنسي ما قبل الرومنطيقي أندريه شينييه[22] قائلا : « ... يمكن القول بأن مدرسة الخليل تشبه إلى حد بعيد مدرسة الكلاسيكية الجديدة التي نادى بها في فرنسا الشاعر الكبير أندريه شينييه قبيل الثورة الفرنسية الكبرى وقبل ظهور الرومانسية »[23] . ثم يضيف فيقول : « ... فطران شاعر رومنتيكي أصيل يحاول أن يخفي تلك الرومنتيكية لشدة حساسيته وفرط محاسبته لنفسه ومعاودته لها ولكن تلك الرومنتيكية لا تلبث أن تنفجر بمجرد أن يواري الشاعر نفسه عنها ... »[24] . وهذا أحمد عبد المعطي حجازي يقول أيضا : « ... فليس من المبالغة في شيء أن نقول إنّ مطران كان أول المجددين وكان صاحب تأثير كبير على حركات التجديد التي ظهرت بعده »[25] .

---

(22) André de Chénier (1762 ـ 1794) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني بحثنا .

(23) «خليل مطران» محمد مندور ص 10 و 11 .

(24) المرجع نفسه ص 12 .

(25) «خليل مطران» أحمد عبد المعطي حجازي ص 19

ولئن كان خليل مطران من أوائل الذين ظهرت في إنتاجهم الإرهاصات الأولى للرومنطيقية العربية فإن أمين الريحاني كان حلقة ربط بين هذه الإرهاصات الأولى وبين استقرار الرومنطيقية في الأدب العربي. ولعل ذلك راجع إلى بعض الخصوصيات التي تلونت بها ثقافة هذا الرجل على نحو ما ستقوم بتبيينه.

وإن ما يهمنا من أمر هذين العلمين ـ في إطار ضبط الحدود الزمنية لبداية الرومنطيقية العربية ـ أن مطران قد أصدر ديوانه الأول سنة 1908 فجاء «يحمل محاولاته الجديدة في الشعر كما يحمل بيانه الموجز حول التجديد وأسلوبه فيه» .[26] أما الريحاني الذي كان أول من كتب «الشعر المنثور» من العرب منذ سنة 1907 [27] فإنه كتب قسما هاما من القصائد المنشورة في ديوانه «هتاف الأودية» بين سنتي 1907 و 1912 [28] ، وفي هذه القصائد نغمات رومنطيقية واضحة. والنتيجة التي يسلمنا إليها ذكر هذه التواريخ هي أن فترة ظهور الإرهاصات الأولى للرومنطيقية العربية يمكن حصرها تقريبا في العشرية الأولى من القرن العشرين.

ولكن إن بحثنا في هذه المسألة من وجهة نظر مقارنية تبين لنا أن هناك تماثلا هيكليا بين الرومنطيقية العربية وبين الرومنطيقية الغربية من حيث أن كلتيهما كانت مسبوقة بما أسميناه مرحلة الإرهاصات الرومنطيقية الأولى[29] .

إلّا أن هناك جملة من الملاحظات لا بد من إبرازها في هذا الصدد وأولها أن الفترة الزمنية التي تفصل بين مرحلة التمهيد لظهور الرومنطيقية في الآداب الغربية والمرحلة نفسها في الأدب العربي تقدر بما يزيد على قرن ونصف باعتبار أن الإرهاصات الرومنطيقية الأولى قد ظهرت في الآداب الغربية مع بداية الثلث الثاني من القرن الثامن عشر[30] . أمّا الملاحظة الثانية فتتمثل في أن مرحلة الإرهاصات

---

(26) «خليل مطران» أحمد عبد المعطي حجازي ص 18 .

(27) راجع «أمين الريحاني» سامي الكيالي ص 64 .

(28) راجع «هتاف الأودية» أمين الريحاني .

(29) تقابل المصطلح الفرنسي : Préromantisme

(30) راجع مثلا "Le Romantisme dans la littérature européenne" Paul Van Tieghem p. 29

الرومنطيقية الأولى في الأدب العربي قصيرة جدا بالقياس إلى المرحلة نفسها في الآداب الغربية ، حيث تواصل التمهيد لظهور الرومنطيقية الغربية طيلة الثلثين الأخيرين من القرن الثامن عشر.

وهذه الملاحظة نكتفي هنا بتسجيلها على أن نلتمس لها تفسيرا في سياق آخر من هذا البحث .

2 ـ مرحلة استقرار الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث :

كان قد تبين لنا أن العشرية الأولى من القرن العشرين هي الفترة التاريخية التي ظهرت خلالها الإرهاصات الأولى للرومنطيقية العربية في أدب رجلين لبنانيين مسيحيين هما مطران والريحاني . ولئن كان انتاجهما ، بما حمله من نغمات رومنطيقية ،، نشازا بالنسبة إلى ما كان متعارفا عليه عصرئذ من الخلق الأدبي شأن كل محاولة جديدة أولى ، فإنه كان في الوقت نفسه تمهيدا لمرحلة موالية له هي مرحلة استقرار الرومطيقية في الأدب العربي إذ أصبحت تيارا واضح المعالم قائم الذات معروف الهياكل .

وسنواصل ـ فيما يلي ـ محاولة ضبط الحدود الزمنية لهذه المرحلة الثانية من تاريخ الظاهرة الرومنطيقية في الأدب العربي معتمدين في ذلك بالدرجة الأولى على تاريخ نشوء التجمعات الرومنطيقية وعلى تاريخ تلاشيها وذوبانها باعتبار هذه التجمعات دليلا ماديا على استقرار التيار الرومنطيقي وعلى نضجه واكتماله .

لقد كانت مرحلة استقرار الرومنطيقية في الأدب العربي امتدادا تاريخيا منطقيا لمرحلة الإرهاصات الأولى لهذه الظاهرة الأدبية فيه . وتأثير خليل مطران وأمين الريحاني في الأدباء الذين ينتمون إلى المرحلة الموالية لها[31] . يعتبر أوضح دليل مادي على هذا الامتداد .

---

(31) راجع مثلا «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث» عبد العزيز الدسوقي ص 301 .
ـ راجع كذلك «سبعون» ميخائيل نعيمة ، المرحلة الثانية ص 29 .

وتظهر للدارس ملامح التحول من مرحلة التمهيد لظهور الرومنطيقية العربية إلى مرحلة بروزها تيارا متكامل الأصول انطلاقا من مطلع العشرية الثانية من هذا القرن حين أخذ الإنتاج الرومنطيقي يتكاثر بالتدرج وحين بدأت بعض المجموعات الرومنطيقية في الظهور وفي التعبير عن وجودها متخذة من الصحافة لسان حال تنتصر به لمذهبها الجديد في الأدب والفنّ.

ولئن بدا لبعض الدارسين أن جماعة «الديوان» المصرية هي منطلق التأريخ للرومنطيقية العربية مثلما يذهب إلى ذلك عبد العزيز الدسوقي إذ يقول بعد تحليل مطول : «... وهذه الحقائق تبين لنا أن الأدب المهجري بدأ يأخذ شكله وطابعه بعد أن استقرّت حركة الديوان ... وإذا كان بعض انتاج حركة المهجر قد صدر مبكرا ككتابات أمين الريحاني وجبران كما حدثني بذلك الأستاذ العقاد، فإن ذلك لم يؤثر في الأمة العربية ... ولهذا فإنني أرجح أن حركة المهجر قد استفادت من حركة الديوان...»[32]، لئن بدا لبعض الدّارسين هذا الرأي فإننا نرى خلافه وذلك لعدة أسباب.

فالناظر في تاريخ الأدب المهجري يكتشف أن رائد هذا الأدب جبران خليل جبران بدأ ينشر أدبه منذ سنة 1905[33] في حين ظهر أول إنتاج لشكري سنة 1909[34]، وهو أول من بادر من جماعة الديوان إلى نشر شعره. وهذه الأسبقية التاريخية لجماعة المهجر نعتبرها ـ وإن لم ير الدسوقي هذا الرأي ـ عنصرا أساسيا في تحديد بداية استقرار الرومنطيقية في الأدب العربي. ثم إن المتتبع لتاريخ أدباء المهجر يتبين له أن هؤلاء الأدباء وصلوا إلى مرحلة النضج والوعي بمذهبهم الأدبي الجديد منذ سنة 1913[35]. وقد احتد هذا الوعي خصوصا في سنة 1916 عندما انضم ميخائيل نعيمة إليهم والتفوا كلهم حول مجلة «الفنون» التي كان يملكها ويشرف

---

(32) «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث» عبد العزيز الدسوقي ص 133 و ص 134.

(33) راجع «المجموعة الكاملة لمؤلّفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 7.

(34) راجع «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث» عبد العزيز الدسوقي ص 103

(35) راجع «سبعون» المرحلة الثانية، ميخائيل نعيمة ص 28 و 29 ...

عليها نسيب عريضة [36] في حين أن جماعة الديوان لم تصل إلى هذه الدرجة من التمذهب إلاّ سنة 1921 حين ظهر « الديوان » كتابا نقديا مشتركا وضعه العقاد والمازني وهاجما فيه شكري وإن كان « ما جاء في هذا الكتاب بجزئيه يعتبر ملكا مشاعا لهذه الحركة النقدية جميعا » [37] .

وعلى هذا الأساس فإننا نكون أميل إلى اعتبار جماعة المهجر هم الذين يجب أن ننطلق منهم في التأريخ للرومنطيقية العربية .

جماعـــة المهجـــر :

نعني بجماعة المهجر مجموعة الأدباء اللبنانيين الذين سافروا في أواخر القرن الماضي أو في مطلع هذا القرن إلى أمريكا الشمالية بحثا عن الرزق فعاشوا فيها مغتربين وحلفوا لنا أدبا عربيا أرادوه جديدا واصطلح النقاد على تسميته بأدب المهجر . والملاحظ في تاريخ هذه الجماعة التي جمعت بين عناصرها الحاجة إلى الارتزاق في المهجر أن التماثل في الرؤية الفنية وفي النطرة إلى الأدب قد وحد بينها أيضا . فإذا هي منذ سه 1913 [38] ملتفة حول مجلة « الفنون » التي أسسها وأشرف عليها نسيب عريضة أحد أفراد الجماعة [39] وكان مضمونها « صورا فنية وشعرا لا أثر فيه لعقيم الغزل والرثاء وكاذب المديح ونثرا لا يقتلك ببلادته وبلادة موضوعاته ومنتخبات مترجمة لعدد من أعلام كتاب الفرنجة » [40] .

ولئن توقفت « الفنون » من سنة 1914 إلى 1916 من جراء الحرب فإن الجماعة أصرت على إظهارها من جديد . ثم توقفت مرة أخرى وحالت موانع مادية دون

---

(36) راجع « جبران خليل جبران » ميخائيل نعيمة ص 151 .

(37) « جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث » عبد العزيز الدسوقي ص 93

(38) راجع « سبعون » ميخائيل نعيمة المرحلة الثانية ص 28 .

(39) راجع المرجع نفسه والصفحة نفسها .

(40) « جبران خليل جبران » ميخائيل نعيمة ص 150 .

إصدارها في سنة 1919 (41) . ويبدو أن هذه المجلة كان لها دور أساسي في بلورة اتجاه الجماعة بشهادة ميخائيل نعيمة ـ وهو أحد أفرادها ـ إذ يقول : «فقد كانت لنا ولكتلة صغيرة من الأدباء في نيورك بوقا صافي الصوت لا نخجل من أن ننفخ فيه من أرواحنا . وكانت يدا جميلة ونظيفة يلذ لنا أن نضع في راحتها نتفا من قلوبنا وأفكارنا لتحملها إلى من تهمهم قلوبنا وأفكارنا . وكانت إدارتها ملجأ لشوارد آرائنا وجوّا فسيحا يمتزج فيه هزلنا بجدنا وتلتقي أحلامنا بآلامنا»(42) .

حاولت الجماعة بعد «الفنون» أن تتخذ من «السائح» وهي جريدة أدبية أخرى لأديب لبناني اسمه عبد المسيح حداد(43) منبرا للتعبير عن آرائها ولنشر انتاجها لكن توهج وعيها بوجودها دفع البعض من عناصرها في شهر ماي من سنة 1920 إلى تأسيس جمعية أدبية أطلقوا عليها اسم «الرابطة القلمية» .

ولقد صوّر لنا ميخائيل نعيمة هذا الحدث فقال : «في خلال ليلة أحياها صاحب «السّائح» وإخوانه في بيتهم في العشرين من نيسان سنة 1920 ـ ودعوا إليها رهطا من الأدباء والأصحاب دار الحديث عن الأدب وعما يمكن للأدباء السوريين في المهجر القيام به لبث روح جديدة نشيطة في جسم الأدب العربي وانتشاله من وهدة الخمول والتقليد إلى حيث يصبح قوة فعالة في حياة الأمة . ورأى أحدهم أن تكون لأدباء المهجر رابطة تضم قواهم وتوحّد مسعاهم في سبيل اللغة العربية وآدابها فقابلت الفكرة استحسان كل الأدباء وهم جبران خليل جبران ـ نسيب عريضة ـ وليم كاتسفليس ـ رشيد أيوب ـ عبد المسيح حداد ـ ندرة حداد ـ ميخائيل نعيمة . وأقروا باجماع الأصوات مباشرة السعي لتحقيق هذه الفكرة ... وإذ لم يكن من فرصة للبحث في كيفية تأليف الجمعية وقوانينها دعا جبران خليل جبران الأدباء إلى عقد اجتماع في منزله ليلة الثامن والعشرين من نيسان»(44) .

---

(41) راجع «سبعون» ميخائيل نعيمة المرحلة الثانية ص 32 و 33 و 34 .
ـ راجع كذلك «جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 151 و ص 174 و ص 175 .

(42) «جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 174 .

(43) راجع المرجع نفسه ص 175 .

(44) راجع المرجع نفسه ص 175 و ص 176 .

وفي هذا الموعد التأمت الجلسة التأسيسية للجمعية[45]

ونحن نعتبر ـ تأسيس «الرابطة القلمية» أقصَى نقطة بلغها المدّ المهجري في إحساسه بوجوده . ولقد ظل هذا التنظيم الأدبي ـ طيلة إحدى عشرة سنة ـ نقطة إشعاع على الثقافة العربية متخذا من جريدة السائح مجالا لنشر أفكاره وتصوراته ومفاهيمه . «ثم تبعثرت حباته حين راح مقص الموت يقلم أغصان تلك الدوحة الفارعة (الرابطة القلمية) وهي أغنَى وأسخَى ما تكون بالثمار الطيبات مبتدئا بعميدها جبران خليل جبران ...»[46] . ذلك هو المسار التاريخي الذي سلكته جماعة المهجر التي يجب أن تعتبر ـ فيما نرى ـ أول تجمع رومنطيقي عربي بأتم معنَى الكلمة ، على نحو ما سيتأكد لنا ذلك من خلال الحديث عن بعض أعلامها في الفصل القادم من هذا البحث .

والنتيجة التي أردنا أن نصل إليها من خلال استعراض هذه المجموعة هو أن بداية ائتلافها في سنة 1913 ـ على ما بينا ـ تعتبر في الوقت نفسه بداية لمرحلة استقرار الرومنطيقية العربية . وسنحاول ـ من خلال استعراض المسار التاريخي للتجمعات الرومنطيقية العربية التي برزت إلى الوجود بعد جماعة المهجر ـ أن نحدد التاريخ الذي يمكن اعتباره نهاية للتيار الرومنطيقي العربي .

جماعـــة الديـــوان :

لقد تبين لنا ونحن نستعرض تاريخ جماعة المهجر أن وعيها بوجودها تيارا قائم الذات قد بدأ يتبلور منذ بداية العشرية الثانية من هذا القرن . أمّا جماعة الديوان المصرية وعناصرها ثلاثة وهم عبد الرحمان شكري[47] وعباس محمود العقاد[48]

---

(45) راجع المرجع نفسه ص 176 وص 177 وص 178 ...

(46) «أدب المهجر» عيسَى الناعوري ص 24

(47) ولد سنة 1886 وتوفي سنة 1958 .

(48) ولد سنة 1889 وتوفي سنة 1964 .

وإبراهيم عبدالقادر المازني[49] فلم تبلغ هذه الدرجة من التنظيم إلا سنة 1921 تاريخ ظهور كتابها النقدي الذي أصدرته في جزئين واسمه «الديوان»[50] .

ورغم أن علاقات أفراد هذه الجماعة بعضهم ببعض يعود تاريخها إلى سنة 1909[51] فإننا نحرص على اعتبار ظهور «الديوان» الدليل المادي على وصولهم إلى التعبير عن الوجود المشترك . أما قبل ذلك فقد كان أعضاء الجماعة متعاطفين تعاطفا لا يعني أنهم وصلوا زمنئذ إلى مستوى الالتفاف حول مجلة أو جريدة أو الإحساس بالانتماء إلى تنظيم أدبي قائم الذات . وهذا العقاد أحد الثلاثة يصور لنا بداية اللقاء بين أفراد هذه الجماعة قائلا : «فمن عجب التوفيق أن يكون المازني في القاهرة وأن أكون أنا في أسوان ثم نلتقي على قدر وعلى اتفاق فيما قرأناه وفيما نحب أن نقرأه مع اختلاف في حواشي الموضوعات من غير اختلاف على جوهرها»[52] .

ولئن كان ظهور «الديوان» تعبيرا واضحا عن حركة أدبية جديدة قائمة الذات فإنه كان في الوقت نفسه نهاية لها . فقد كتبه العقاد والمازني معرفين بتصورهما للأدب الذي استقام لهما مع عبد الرحمان شكري على امتداد العشرية الثانية من هذا القرن . لكن تهجمهما على شكري في هذا «الديوان» من جهة بعد أن تنكرا له ، وانصرافهما بعد ذلك إلى ضروب أخرى من الأدب والفكر جعل تاريخ هذه الجماعة يقف عند حد ظهور كتاب «الديوان» .

وإن هذه الجماعة بما تبنته من أصول رومنطيقية على نحو ما ستتبينه من خلال تحليلنا لنظريتها وانتاجها يمكن اعتبارها الجماعة الثانية التي ركزت الرومنطيقية في الأدب العربي . وهي ، في ذلك ، قد سايرت جماعة المهجر وإن كان ظهورها متأخرا عنها قليلا في الزمن .

---

(49) ولد سنة 1889 وتوفي سنة 1949

(50) راجع «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث» عبد العزيز الدسوقي ص 93 .

(51) راجع المرجع نفسه ص 102

(52) المرجع نفسه ص 103 .

جماعة «العالم الأدبي» :

نعني بجماعة العالم الأدبي ثلاثة من الأدباء التونسيين نشؤوا في مطلع هذا القرن واتخذوا من التيار الرومنطيقي مذهبا في الأدب والفن خلال جزء من عشريته الثالثة وبداية عشريته الرابعة . هؤلاء الأدباء الثلاثة هم أبو القاسم الشابي ومحمد الحليوي ومحمد البشروش .

ونحن نسميهم جماعة العالم الأدبي نسبة إلى مجلة وسمت بهذا الاسم والتفوا حولها إرادة منهم أن يجعلوها منبرا لأفكارهم وتصوراتهم . والحقيقة أن تاريخ هذه الجماعة يرجع إلى أواسط العشرية الثالثة من هذا القرن إذ تعرف الحليوي على الشابي في مبيت المدرسة اليوسفية بتونس[53] ثم التحق بهما البشروش بعد ذلك[54] . ويبدو أن وعي هذه الجماعة بوجودها بدأ منذ أن تعرف الحليوي على الشابي سنة 1925 ثم تبلور واحتد بعد ذلك لمّا تأسست «مجلة العالم الأدبي»[55] سنة 1930 . ويبشر الشابي صديقه الحليوي بهذا الحدث في إحدى رسائله إليه قائلا : «إنه ليستخفني الفرح حين أعلمك أن العناية السماوية قد جادت علينا بمجلة أدبية ستصرف همّها إلى الأدب وإلى القيام بواجبه في هاته الديار ... فقد أحرز الأخ زين العابدين على تلك المنية التي طالما صبا إليها وهي إصدار مجلة أدبية علمية . أجل أحرز على مجلة اختار لها اسم «العالم» وقد أخذ في طبع هذه المجلة .... ولذا فالرجاء أيها الأخ أن تبعث إليّ في أقرب وقت ممكن بنفثة من نفثات يراعك ... فإنني ليلذ لي أن تطلع الأمة التونسية على ثمرات ابنائها الشبان المخلصين ...»[56] .

---

(53) راجع «رسائل الشابي» محمد الحليوي ص 10 .

(54) نستنتج من «رسائل الشابي» أن علاقة البشروش به وبالحليوي لم تتوطد إلّا بداية من سنة 1931 (انظر الرسالة الحادية عشرة للشابي وردّ الحليوي عليها) .

(55) كان اسم المجلة في البداية «العالم» ثم أصبح بعد شهرين من صدورها «العالم الأدبي» (راجع «رسائل الشابي» محمد الحليوي ص 44) .

(56) «رسائل الشابي» محمد الحليوي ص 38 وص 39 .

ولقد بقيت بجماعة العالم الأدبي تنشر إنتاجها الجديد الذي كانت تستمده من مفاهيمها الجديدة في الأدب والنقد على أعمدة «العالم الأدبي» وعلى أعمدة غيرها من المجلات الناشئة[57] حتّى سنة 1934 تاريخ وفاة الشابي.

ونحن نرى في موت أبي القاسم نهاية لهذه الجماعة الرومنطيقية باعتباره زعيمها الأول ومنشطها على نحو ما يعترف به الحليوي[58] نفسه وما نستنتجه من قراءة الرسائل التي كانت متبادلة بين أعضائها الثلاثة. فقد انتثر عقد الجماعة بعد ذلك وفقدت صبغتها التنظيمية.

جماعـــة أبولـــو:

لا بد من التنبيه في بداية الحديث عن جماعة أبولو إلى أننا لا نعني هنا كافة أعضاء الجمعية الأدبية التي سميت بهذا الاسم والتي تأسست بمصر وأصدرت مجلة «في شهر سبتمبر 1932»[59] «للسمو بالشعر العربي وتوجيه جهود الشعراء توجيها شريفا»[60]. فقد كانت جمعية «تضم كل المذاهب والآراء وينتظم في صفوفها كل الشعراء من مختلف المشارب والنزعات. ولهذا رأينا في هذه الجمعية شوقي ومطران ومحرم ومحمود صادق. وسجل العدد الأول من مجلتها قصائد لشعراء محافظين من أمثال حسن القاياتي وأحمد الزين ومحمد الأسمر وأحمد محرم وصادق عنبر»[61].

وإنما يهمنا منهم شق الأدباء المجددين الذين اطلعوا على الآداب الأجنبية وتبنوا التيار الرومنطيقي نظرية وممارسة وعملوا على تركيزه في الأدب العربي.

ومهما يكن من أمر فإنه لا ضير من اعتبار جماعة أبولو التجمع الرومنطيقي الرابع

(57) من هذه المجلات «الزمان» التونسية أو «أبولو» المصرية (راجع المصدر السابق ص 81 وص 105 وص 108 ...).

(58) راجع المصدر نفسه ص 10.

(59) «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث» عبد العزيز الدسوقي ص 302.

(60) «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث» عبد العزيز الدسوقي ص 306.

(61) المرجع نفسه ص 309.

الذي ظهر في تاريخ الأدب العربي لأن أحمد زكي أبا شادي وهو الذي أسس هذه الجمعية وأشرف على مجلتها كان زعيما لأولئك الأدباء الذين اغترفوا من مناهل الثقافة الغربية ومن المدرسة الرومنطيقية فيها بصفة مباشرة أو غير مباشرة[62] .

وقد اتخذت هذه الجماعة من «مجلة أبولو» منبرا لدعم آرائها في تجديد الأدب وتحديد ماهيته على نحو ما صوّره أحمد زكي أبو شادي إذ قال : «إن أعظم أثر أحدثته مدرسة أبولو الشعرية التي عملنا على تكوينها إنما جاء عن طريق التحرر الفني والطلاقة البيانية والاعتزاز بالشخصية الأدبية المستقلة والجرأة على الابتداع مع التمكن منه وسالله لا عن طريق المجاراة للقديم المطروق والعبودية للرواسم المحفوظة والتقديس للتقاليد المأثورة»[63] . كما اتخذت الجماعة من مجلتها مجالا لنشر أشعارها أو ما كان يترجمه أفرادها من شعر أوربي لالفريد دي موسيه[64] وشلي[65] وهوجو[66] وشكسبير...[67] .

ولكن تاريخ جماعة «أبولو» قد اقترن بتاريخ مجلتها . وقد توقفت هذه المجلة عن الصدور في شهر ديسمبر 1934[68] فزال ما كان للجماعة من انتظام ، وتفككت العرى التي كانت تربط بين عناصرها .

والجدير بالملاحظة في هذا الصدد أن تاريخ نهاية جماعة أبولو كان في الوقت نفسه

---

(62) راجع المرجع نفسه ص 313 وص 315 وص 317 .

(63) «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث» عبد العزيز الدسوقي ص 315 .

(64) ALFRED DE MUSSET (1810 ـ 1857) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني لبحثنا .

(65) Percy Bysshe SHELLEY (1792 ـ 1822) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا

(66) Victor Hugo (1802 ـ 1885) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا

(67) WILLIAM SHAKESPEARE (1564 ـ 1616) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا .

(68) راجع «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث» عبد العزيز الدسوقي ص 358 .

نهاية لمرحلة استقرار الرومنطيقية في الأدب العربي لأننا لا نظفر في تاريخ هذا الأدب بعدها بهيكل رومنطيقيّ آخر.

وقد يعترض علينا في هذا السياق بأن جملة من الآثار الأدبية الرومنطيقية قد أصدرها ـ بعد هذا التاريخ ـ البعض من أفراد هذه الجماعة بالذات أو غيرهم من الأدباء. فأحمد زكي أبو شادي قد نشر ديوانيه «فوق العباب» و«عودة الراعي» على التوالي في سنتي 1935 و1942 [69]. وإبراهيم ناجي ـ أكثر أفراد «جماعة أبولو» تأثرا بالرومنطيقية ـ نشر ديوان «ليالي القاهرة» في سنة 1943 ونشِرَ له بعد موته ديوان «الطائر الجريح» في سنة 1957 [70] وكذلك الأمر بالنسبة إلى علي محمود طه الذي أصدر معظم أشعاره بعد سنة 1934 [71]. وقد واصل العقاد من جهته نشر مجموعات من أشعاره على امتداد العشريتين الرابعة والخامسة من هذا القرن [72]. وإننا لنجد أيضا بعض الأدباء من أعضاء الرابطة القلمية سابقا يواصلون نشر آثارهم بعد هذا التاريخ أيضا. فايليا أبو ماضي نشر ديوانه الرابع «الخمائل» عام 1940 [73] وميخائيل نعيمة أخرج معظم مؤلفاته بعد عودته من المهجر إلى لبنان في سنة 1932 [74]. ومع ذلك ورغم بروز آثار رومنطيقية أخرى إلى جانب ما ذكرنا ـ بعد توقف جماعة أبولو ـ فنحن نعتبر هذا الإنتاج الرومنطيقيّ امتدادا طبيعيا لمرحلة استقرار الظاهرة الرومنطيقية في الأدب العربي، إذ لا يعقل أن يتوقف تيار أدبي بين سنة وأخرى بل لا بدّ له من مرحلة زمنية يستغرقها بعد ذلك وهو في طريقه إلى الذوبان والامحاء التدريجي بعد أن كان ظاهرة قائمة الذات.

لذا فنحن نعتقد أن مرحلة استقرار الرومنطيقية في الأدب العربي تنسحب على

---

(69) راجع المرجع نفسه ص 587

(70) راجع المرجع نفسه ص 586.

(71) راجع «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث» عبد العزيز الدسوقي ص 588.

(72) راجع المرجع نفسه ص 587 و ص 588.

(73) راجع «أدب المهجر» عيسى الناعوري ص 369.

(74) راجع المرجع نفسه ص 378

العشريتين الثانية والثالثة من القرن العشرين وعلى جزء من عشريته الرابعة . وإن رمنا التدقيق فلتكن سنة 1913 بداية تاريخ استقرار الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث ولتكن سنة 1934 نهاية لذلك الاستقرار.

وهكذا يتضح لنا من خلال استعراضنا تاريخ الرومنطيقية في الأدب العربي أن هذا التيار الفكري والفني قد ظهرت بوادره الأولى في هذا الأدب خلال العشرية الأولى من هذا القرن ، وأنه بدأ يستقر فيه منذ انطلاق العشرية الثانية من القرن نفسه ، إذ زادت كثافته حتّى بلغ أوجّه بصفة تدريجية خلال الفترة الفاصلة بين سنتي 1913 و 1934 . وأنّ ما ظهر بعد ذلك من آثار أدبية رومنطيقية إنما يمثل نهاية لهذا التيار .

وعلى هذا النحو يتبين لنا أيضا أن استقرار الرومنطيقية في الأدب العربي قد حدث تاريخيا بعد نهايتها في الآداب الأوروبية بستين سنة تقريبا[75] ، كما يتبين لنا أيضا أن هذا التيار الأدبي لم يستغرق من تاريخ الأدب العربي الحديث إلّا إحدى وعشرين سنة . وهي مدة تمثل أقل من نصف الفترة التي تواصلت خلالها الرومنطيقية الأوربية على امتداد النصف الأول من القرن التاسع عشر[76] .

وهذه الملاحظات لا نسوقها على سبيل المعاينة المجانية وإنما نطمح من ورائها إلى إبراز خصوصيات الرومنطيقية العربية حتّى لا يظن بها أنها نسخة مماثلة أو تكاد للرومنطيقية الأوروبية[77] . وقد مكّننا استعراض تاريخ الرومنطيقية العربية من جهة أخرى من أن نتبين أن جملة من علامات استقرارها في الأدب العربي قد صاحبت ظهورها فيه . فإلى جانب التضامن المذهبي الذي كان يربط بين الرومنطيقيين العرب على نحو ما تجلّى لنا هذا فيما سبق من التحليل ، فإن الشعور الناتج عن الوعي بتوهّج الذات وصل إلى مستوى التحقق المادي . فكانت الجماعات الرومنطيقية وكان

---

(75) راجع "Le Romantisme dans la littérature europeenne" Paul Van Tieghem pp. 10-12

(76) راجع المرجع نفسه والصفحتين نفسيهما

(77) راجع المرجع نفسه ص 13

ما اتخذته من وسائل إعلامية لنشر أفكارها وانشائها ولعل أكبر دليل على استقرار الرومنطيقية في الأدب العربي تيارا قائما الذات يتمثل في العلاقات المادية التي كانت موجودة بين مختلف الجماعات الرومنطيقية فجماعة المهجر كانت تتجاوب مع جماعة الديوان [78] ، وكل منهما أثرت في جماعة العالم الأدبي [79] . وجماعة الديوان كانت ينبوعا تستقي منه جماعة أبولو [80] التي كانت بدورها منسجمة مع جماعة العالم الأدبي [81] وهذا التكامل والتناغم بين هذه الجماعات نعتبره المظهر الأسمى لتأصل الظاهرة الرومنطيقية في الأدب العربي .

ولئن أشرنا منذ حين إلى ما تمتاز به الرومنطيقية العربية بالقياس إلى الرومنطيقية الأوروبية من خصائص على المستوى التاريخي فإننا نريد أن نلح في هذا السياق على أن التماثل موجود بين الرومنطيقيتين في المستوي التنظيمي . فالمتتبع لتاريخ الرومنطيقية الأوروبية يكتشف أن بروز هذه الظاهرة الأدبية قد وازاه في أوربا أيضا ظهور العديد من المجموعات التي تشكلت للصمود في وجه «الكلاسيكية» وللدفاع عن رؤيتها الجديدة للأدب وللعالم في الوقت ذاته . وقد صور لنا بول فان تيغم ذلك في سياق تأريخه للرومنطيقية الأوروبية فقال : «... حتّى عندما كان الرومنطيقيون لا يجدون أمامهم خصوما ألدّاء ، فقد كانوا يحسون غالبا بالحاجة إلى التجمع تضامنا ونصرة لأفكارهم وفنهم ... ولم تكن المجموعات الأدبية في أي فترة أخرى أكثر تعددا ولا أكثر التحاما ونشاطا ولا أعمق تأثيرا (من المجموعات الرومنطيقية)» [82] . وكثيرا ما كانت هذه المجموعات تنتظم في صيغة جمعيات قانونية وتحرص على إصدار مجلات أدبية تضمنها أفكارها وانتاجها [83] .

---

(78) راجع مثلا «مقدّمة الغربال» ميخائيل نعيمة ص 5 .

(79) راجع مثلا مقدمة «رسائل الشابي» محمد الحليوي ص 11

(80) راجع مثلا «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث» عبد العزيز الدسوقي ص 314 .

(81) راجع مثلا «رسائل الشابي» محمد الحليوي ص 92 و ص 101 و ص 109 .

(82) "Le Romantisme dans la littérature européenne" Paul Van Tieghem pp 119 - 120

(83) "Le Romantisme dans la littérature européenne" Paul Van Tieghem p 120

والرومنطيقية العربية ـ بالإضافة إلى هذا ـ تشبه الرومنطيقية الغربية[84] من حيث أنها ، هي أيضا ، لم تظهر في البلدان العربية التي ظهرت فيها في الوقت نفسه بل كان بروزها في تلك البلدان متلاحقا في الزمن على ما بينا .

ولكننا مادمنا بصدد مقارنة تاريخ الرومنطيقية العربية بتاريخ الرومنطيقية الأوربية فلا بد من الإشارة إلى أن الرومنطيقية الأوربية قد تجسمت تيارا واضح الملامح والأبعاد واحتلت بمفردها الحياة الفكرية والأدبية في أروبا على امتداد النصف الأول من القرن الماضي قبل أن تتقلص وتذوب أمام ظهــور المدرسة الواقعية[85] . وهذه الخاصية لا نجدها ونحن نؤرخ للرومنطيقية العربية . فالحياة الأدبية في العالم العربي في الثلث الأول من هذا القرن شهدت بالإضافة إلى الظاهرة الرومطيقية ازدهار اتجاهات أدبية أخرى جديدة عاصرت الرومنطيقية وقاسمتها أذواق الناس وميولهم منها ما هو واقعي ومنها ما هو رمزي ، ومنها ما هو ذلك كلّه على نحو ما نتبينه من فحص تاريخ الأدب العربي الحديث في تلك الفترة بالذات . وهذه الملاحظة نعتبرها على جانب كبير من الأهمية لأنها تنضاف إلى بقية الخصائص التي تتميز بها الرومنطيقية العربية بالقياس إلى الرومنطيقية الأوربية فتكسبها من الطرافة والجدة ما لا يتوفر في الأصل الرومنطيقي الأوربي .

---

(84) راجع المرجع نفسه ص 113

(85) راجع المرجع نفسه والصفحة نفسها

الفصل الثالث

أعلام الرومنطيقية العربية
بين جذور الأصالة وعاصفة الحداثة

لقد أشرنا في الفصل السابق من هذا البحث إلى أن جملة من الأدباء العرب تأثروا بالرومنطيقية الغربية فاستلهموا بعض أصولها ومضامينها وصيغها التعبيرية وعملوا على إدراجها في الأدب العربي . ونحن نعتقد أن الحديث عن هؤلاء الأدباء ـ من وجهة نظر مقارنية ـ مهم جدا . فقد يعسر فهم الرومنطيقية العربية الفهم الصحيح والوقوف على سر ما طرأ عليها أثناء رحلتها من الآداب الغربية إلى الأدب العربي ما لم نتناول بالدرس والتحليل شخصية كل من هؤلاء الأدباء بأبعادها الذاتية والموضوعية مع الحرص الشديد على تحليل مقوماتها الثقافية وإبراز الأصول الأجنبية فيها ولاسيما الرومنطيقية منها وتبيين الكيفية التي تمكن بها أولئك الأدباء من الاهتداء إلى تلك الأصول ، مع الإشارة إلى أهم المؤلفات التي خلفوها شاهدا على تأثرهم بالرومنطيقية الغربية وعلى درجة ذلك التأثر ونوعيته .

والحديث عن الرومنطيقيين العرب يعتبر كذلك من وجهة نظر قومية مرحلة لا بد من توفرها في بحثنا هذا الذي يتصدّى للتأريخ للتيار الرومنطيقي في الأدب العربي الحديث ، وقد رأينا كيف أن هذا التيار بلغ من الكثافة ومن الحضور في الثقافة العربية على امتداد جزء كبير من النصف الأول من هذا القرن . أليس من منطق الأمور ـ والحال هذه ـ أن نبدأ الحديث عن هذه الظاهرة باستعراض الرجال الذين أحدثوها ؟

لهذين السببين معا نرى من الطبيعي ـ بعد أن حاولنا تحديد إطار تاريخي للرومنطيقية العربية وقارنا بينها وبين الرومنطيقية الأوروبية في هذا المجال ـ أن نستعرض مشاهير الرومنطيقيين العرب الذين كان لهم دور كبير في تركيز الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث وفي بلورة هذا التيار الأدبي تنظيرا وإنشاء .

ولن نسلك في تعريفنا بهؤلاء الأعلام المسلك السردي في التراجم التقليدية ، إنما سيكون اهتمامنا بهم منحصرا في جوانب حياتهم التي تبدو لنا ذات دلالة في تفسير تأثرهم بالرومنطيقية الغربية وفي تبنيهم لها رؤية وتعبيرا مع الإلحاح خاصة على مكونات بنيتهم الثقافية ببعديها القومي والأجنبي بالقدر الذي نوضح به المشكلية الثقافية التي عاناها أولئك الأعلام في تأرجحهم بين جذور الأصالة وعاصفة الحداثة ، وما أثمرته هذه المشكلية من أدب كان نتيجة لذلك التأرجح وشاهدا عليه .

وقد اخترنا ـ منهجيا ـ أن نرتب هؤلاء الأعلام بحسب انتمائهم إلى الجماعات الرومنطيقية في نظام تتابعها في الظهور فإذا كان البعض منهم من نفس الجماعة كانت أسبقية الميلاد أساس الترتيب .

ولكننا نود ـ قبل الشروع في التعريف باعلام الرومنطيقية العربية ـ أن ننبه إلى أمرين اثنين : أولهما أن اختيارنا لهم لم يكن صدفة ولا اعتباطا بل كان نتيجة ما توفر فيهم من شروط الزعامة وحسن التمثيل باعتراف من عاصرهم أو من أرخ لهم .

وثاني الأمرين أن الحديث عن أعلام الرومنطيقية العربية يجب ألا يفهم منه استنقاص شأن بقية الأدباء الرومنطيقيين العرب الذين ساهموا بدورهم في إثراء جمهرة النصوص الرومنطيقية العربية بما أنتجوا من آثار متعددة وقيمة . فتخصيصنا هذا الفصل من بحثنا لأعلام الرومنطيقية العربية إنما هو اختيار منهجي عمدنا إليه إيمانا بأن مجال عملنا هذا لا يمكنه أن يتسع لكل الرومنطيقيين في الأدب العربي أو يسقط في السرعة والسطحية اللتين لا فائدة منهما .

الأعـلام الممهـــدون :

لقد تبين لنا ونحن نتتبع تاريخ الرومنطيقية العربية في الفصل السابق من هذا البحث ، أن هذا التيار الأدبي لم يستقر في أدبنا العربي المعاصر إلّا بعد مرحلة تمهيدية استغرقت العشرية الأولى من هذا القرن ، واقترنت بأديبين لبنانيين هما خليل مطران وأمين الريحاني .

وعلى هذا الأساس يكون من المنطقي ، ونحن نتأهب لاستعراض أعلام الرومنطيقية العربية ، أن ننطلق من هذين الرجلين اللذين مهّدا تاريخيا لظهور أولئك الأعلام .

خليل مطران (1872 ـ 1949) :

تطالعنا أول ما تطالعنا في حياة خليل مطران الّتي بدأت سنة 1872 بمدينة بعلبك اللبنانية نشأة رخية ضمن عائلة مسيحية تتذوق الثقافة وتتشجع على تلقيها[1] . وعلى هذا النحو أمكن لمطران أن يتابع دراسته الابتدائية في الكلّية الشرقية بزحلة ومنها انتقل إلى بيروت حيث أتم دراسته في المدرسة البطريكية للروم الكاثوليك[2] ، وعلى هذا النحو أيضا تسنّى للخليل أن يتعلم العربية وجملة من اللّغات الأجنبية كالتركية والإسبانية وخاصة الفرنسية « الّتي تعلمها في حداثته على أستاذ من التورين »[3] . وهناك عنصر آخر بارز في ترجمة مطران ألا وهو كثرة ترحاله لأسباب سياسية وغير سياسية . فهو تارة في لبنان موطنه الأصلي وتارة في باريس منفيا وتارة في البرازيل فارا من يد العثمانيين ورابعة في مصر حيث ألقى عصا الترحال إلى آخر أيامه[4] .

---

(1) راجع «خليل مطران» محمد مندور ص 6 و ص 7

(2) راجع «خليل مطران» محمد مندور ص 8

(3) المرجع نفسه والصفحة نفسها

(4) راجع المرجع نفسه ص 8 و 9

ولقد ظهر تأثر الخليل بثقافته الفرنسية منذ «سن الخامسة عشرة من عمره أي في سنة 1887 حيث أخرج القصيدة التي صدر بها ديوانه تحت عنوان « 1806 ـ 1870 » وفيها يجمع جمعا رائعا بين الثقافتين العربية والفرنسية ... »[5] .

ولكن تأثر مطران بالثقافة الغربية لم يقف به عند حد استلهام التاريخ الفرنسي ، بل نجده يتجاوز ذلك إلى ترجمة جملة من المسرحيات الغربية الكلاسيكية مثل « عطيل » و « تاجر البندقية » لشكسبير[6] و « السيد » لكورنيل[7] وغيرها[8] . كما نجد في أشعاره بعض ما يشير إشارة صريحة إلى اطلاعه على الأدب الرومنطيقي الغربي وإلى تعاطفه مع أعلامه ، ولنا في قصيدته « فيكتور هوجو »[9] خير دليل على ما نسوق .

هذه هي إذن ـ في إيجاز اختّرناه ـ بعض الجوانب من حياة رائد الرومنطيقية العربية وهذه هي أهم مكونات ثقافته . وإنّ ما يمكننا استنتاجه من هذا كله أمران اثنان يتصل أولها بحياة هذا الرجل . فلقد رأيناه يقضي حياته أو يكاد متنقلا لا يجد لنفسه مستقرا . فقد اضطرته الظروف إلى أن يحيا بعيدا عن موطنه كما بيّنا ، وما من شك في أن هذه الغربة قد جعلت منه كائنا مشكليا ذا حساسية مفرطة[10] على نحو ما يتضح لنا ذلك من قراءة شعره .

أمّا الأمر الثاني فيتعلق بثقافة مطران وقد رأيناها مزيجا من الثقافة العربية والثقافة الغربية . وقد كانت الواسطة بين الخليل وبين الثقافة الغربية مباشرة وتتمثل بالدرجة الأولى في إلمام الخليل ببعض لغات هذه الثقافة كما تتمثل أيضا في إقامته ـ إبّان

(5) « المرجع نفسه » ص 8

(6) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 40 من بحثنا .

(7) Corneille (1606 ـ 1684) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني بحثنا

(8) راجع « خليل مطران » محمد مندور ص 33

(9) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 40 من بحثنا
ـ راجع « ديوان الخليل » خليل مطران الجزء الرابع ص 362 .

(10) راجع « خليل مطران » محمد مندور ص 3

شبابه ـ بباريس طيلة ستين حيث «زادت معرفة الشاعر باللغة الفرنسية وآدابها»(11) .

أمّا الأصول الأجنبية في ثقافة مطران فقد تبين لنا أنّها مستمدة خصوصا من الجانب الكلاسيكي في الثقافة الغربية ، ولكنّها تنبع أيضا من التيار الرومنطيقيّ فيها .

والمهم ـ بعد هذا ـ أن نتصور التعامل الذي حدث بين ظروف مطران الذاتية والموضوعية وما اكتنفها من إشكال وبين نوعية ثقافته وخصائص تركيبها لنفهم ما سيكون لذلك كلّه من انعكاس على أدبه وخاصة على الجزء الأول من ديوانه الذي صدر في سنة 1908 حاملا بين طياته ممارسة للأدب فيها محافظة وتجديد في الوقت نفسه ، ومبشرا بظهور النغمات الرومنطيقية الأولى في أدبنا العربي الحديث . فإن نحن تصوّرنا ذلك فإننا نكون قد اهتدينا إلى ما يكفي من التبريرات لاعتبار مطران رائد الرومنطيقية العربية ونكون أيضا قد أدركنا دلالة المقارنة التي أقامها محمد مندور(12) بينه وبين «أندريه شينييه»(13) الشاعر الفرنسي الماقبل رومنطيقيّ وصاحب القولة المشهورة : «فلنستعمل قوالب شعرية قديمة للتعبير عن أفكار جديدة»(14) .

أمين الريحاني (1876 ـ 1940) :

لئن كان خليل مطران يعدّ من أوائل الأدباء الذين ظهرت في انتاجهم الإرهاصات الأولى للرومنطيقية العربية فإنّ أمين الريحاني كان الحلقة الرابطة بين هذه الإرهاصات وبين استقرار الرومنطيقية في الأدب العربي . ولعلّ ذلك يرجع إلى أنّ الريحاني إلى جانب كونه أصغر من الخليل بأربع سنوات لم يتعلّم العربيّة تعلّما يمكّنه من

(11) المرجع نفسه ص 8 .

(12) راجع «خليل مطران» محمد مندور ص 10 وص 11 .

(13) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 30 من بحثنا .

(14) "Sur des pensées nouvelles, faisons des vers antiques"

ـ «خليل مطران» محمد مندور ص 11 .

الكتابة بها إلاّ بعد أن تقدم به الشباب . فقد ولد الريحاني سنة 1876 ، لبنانيا مسيحيا . وقد اضطر منذ صباه إلى الهجرة إلى أمريكا مع عمه طلبا للرزق[15] . ويبدو أن الحنين إلى الضرب في الأرض وجوب أقطارها كان طبعا في الريحاني لأنّنا نجده ـ بعد أن اشتدّ عوده ـ مثقفا حائرا يتنقل بين لبنان وإسبانيا وفرنسا وانكلترا ومصر وجزيرة العرب يستكشف المجهول ويشبع نهمه الفكري[16] .

وهناك جانب آخر في ترجمة الريحاني يستوقف الباحث لما قد يُستخلص بتوظيفه من نتائج لفهم أدب هذا الرجل ورؤيته للكون . ويتمثل هذا الجانب في الحساسية المفرطة التي كان عليها الريحاني وفي مراجه العصبي ممّا كان له عظيم الأثر في صحّته وسلوكه وعاطفته[17] . وعلى هذا النحو يبدو لنا الريحاني ـ بدوره ـ كائنا مشكليا ، رحالة ، حساسا ، مختل التوازن في علاقته بذاته وبالعالم الخارجي .

ولئن كانت هذه الملامح من ترجمة الريحاني تهيئنا لفهم أدبه وفكره ، فإن تبين عناصر ثقافته يزيدنا فهما لها ويمكننا من الوقوف على بعض الأسباب التي دفعتنا معرفيا إلى اعتباره أحد رواد الرومنطيقية العربية البارزين .

ولنقل بادئ ذي بدء إن ثقافة الريحاني لا تخلو من الطرافة باعتبار أن هذا الأديب العربي قد تلقّى في بداية حياته ثقافة أجنبية صرفة أو تكاد تكون كذلك . فهو لم يتعلم في صباه إلّا « الأبجدية والمزامير ثم القراءة والكتابة وشيئا من الفرنسية »[18] . ولم تبدأ مغامرته الثقافية إلا بعد رحيله إلى أمريكا في سن الثانية عشرة . وقد أمكن للريحاني هناك أن يتعلم اللغة الإنكليزية وأن يتقنها فكانت واسطة مباشرة بينه وبين الثقافة الإنكليزية والأمريكية وبين الفكر الإنكلوسكسوني بصفة عامة ، ومكنته من أن يزاول الدراسة الجامعية بكلية الحقوق بنيويورك . وقد بلغ اتقانه لهذه اللغة حدا مكنه

---

(15) راجع «أمين الريحاني» سامي الكيالي ص 9

(16) راجع المرجع نفسه ص 9 و ص 14 و ص 90

(17) راجع المرجع نفسه ص 12 و ص 40 و ص 41 و ص 163 .

(18) المرجع نفسه ص 9

من تدريسها ومن الكتابة بها[19] . ولكن الريحاني سرعان ما عزم على تعلّم اللغة العربية وعلى تعميق إلمامه باللّغة الفرنسية ، على نحو ما تصوّره لنا إحدى مذكراته التي كتبها في مطلع هذا القرن[20] . وهكذا أمكن للريحاني أن ينفذ بصفة مباشرة إلى الثقافة الإنكليزية وإلى الثقافة العربية وإلى الثقافة الفرنسية . فكانت أصوله الثقافية متنوعة إذ نجده مولعا بالاطلاع على أدب «شكسبير»[21] و«ولت وتمن»[22] و«وليوم بايتس»[23] وغيرهم ، وعلى فكر «كارليل»[24] و«روسو»[25] و«فولتير»[26] و«ديدرو»[27] و«منتسكيو»[28] و«تين»[29] وعلى أشعار

(19) راجع «أمين الريحاني» سامي الكيالي ص 10

(20) راجع المرجع نفسه ص 12 و 13

(21) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 40 من بحثنا
ـ راجع «أمين الريحاني» سامي الكيالي ص 10 .

(22) Walt WHITMAN (1819 ـ 1892) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني بحثنا ـ راجع «أمين الريحاني» سامي الكيالي ص 64 .

(23) WILLIAM YEATS (1865 ـ 1939) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا.
ـ راجع «أمين الريحاني» سامي الكيالي ص 80

(24) CARLYLE (1795 ـ 1881) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا
ـ راجع «أمين الريحاني» سامي الكيالي ص 43

(25) ROUSSEAU (1712 ـ 1778) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا
ـ راجع «أمين الريحاني» سامي الكيالي ص 43 .

(26) VOLTAIRE (1694 ـ 1778) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا .
ـ راجع «أمين الريحاني» سامي الكيالي ص 43 .

(27) DIDEROT (1713 ـ 1784) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا
ـ راجع «أمين الريحاني» سامي الكيالي ص 43

(28) MONTESQIEU (1689 ـ 1755) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني بحثنا .
ـ راجع «أمين الريحاني» سامي الكيالي ص 43 .

(29) TAINE (1828 ـ 1893) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا
ـ راجع «أمين الريحاني» سامي الكيالي ص 43

«هوجو»[30] وتاريخ ابن خلدون[31] وأدب الحريري[32] ولزوميات المعرّي[33] ...

وعلى هذا النحو يتبين لنا أن ثقافة الريحاني جمعت بين الأصول العربية الإسلامية العريقة والأصول الغربية. كما يتبين لنا أيضا أنه لم يقف في تأثره بالثقافة الغربية عند أدب أجنبي واحد بل نهل من الآداب الإنكليزية والأمريكية والفرنسية في الوقت ذاته. ولم يبق في تأثّره داك سجين مدرسة أدبية بعينها أو تيار فكري واحد بل وجدناه يطلع على الأدب الكلاسيكي الغربي وعلى الأدب الرومنطيقيّ فيه وعلى غير الرومنطيقيّ من التيارات التي برزت في الغرب في أواخر القرن الماضي ومطلع هذا القرن على نحو ما يتبين لنا هذا من فحص أصوله الثقافية الأجنبية.

وهكذا نكون أيضا قد تأكّدنا ـ علميّا ـ من وجود أصول رومنطيقية أجنبية في ثقافة الريحاني انضافت إلى بقية مكوّنات بنيته الثقافية وتفاعلت ـ عضويا ـ مع ظروفه الذاتية والموضوعية التي أومأنا إليها. فكان لذلك كلّه انعكاس على انتاجه الأدبي والفكري بصفة عامة وعلى جانب منه على وجه التخصيص، ونعني بهذا الجانب ديوانه الشعري الموسوم بـ: «هتاف الأودية»، وقد كانت الأشعار المنشورة بهذا الديوان مدعمة للإرهاصات الرومنطيقية التي ظهرت على يدي مطران وممهّدة لإستقرار هذا التيار الأدبي في أدبنا العربي الحديث.

الأعـلام البـارزون

جبران خليل جبران (1883 ـ 1931):

لقد تبين لنا من خلال تتبعنا لنشأة جماعة المهجر ولتطوّرها. أن جبران خليل جبران كان أقدم عناصرها إنتاجا، وأنه كان من الداعين المتحمسين إلى إنشاء

(30) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 40 من بحثنا
ـ راجع «أمين الريحاني» سامي الكيالي ص 13

(31) راجع المرجع نفسه ص 12

(32) راجع المرجع نفسه والصفحة نفسها

(33) راجع المرجع نفسه ص 14

« الرابطة القلمية » وأنه انتخب رئيسها بالإجماع[34] فلا غرابة بعد هذا في أن نعتبره ممثلا لهذه الجماعة وفي أن يكون أحد أعلام الرومنطيقية العربية البارزين.

وتبدو مهمّة الباحث عن أخبار جبران وعن خصائص ثقافته وإنتاجه سهلة نسبيا وذلك بالنظر إلى كثرة الكتب والمقالات التي كتبت عن هذا الأديب. ولكنّ حرصنا على الإلتزام بالصرامة المنهجية من جهة واكتشافنا أن جانبا كبيرا ممّا كُتب عن هذا الرجل يتّسم بالسرعة والتعميم والسطحية، كلّ ذلك دفعنا إلى أن نعتمد ـ في عملية استقرائنا لأخبار جبران ولنوعية ثقافته ـ الترجمة التي كتبها عنه صديقه ميخائيل نعيمة والمقدّمة التي صدّر بها مؤلّفاته الكاملة حيث بدا لنا أقرب الناس إليه وأكثرهم إلماما بأحواله وبتطور حياته[35]. ولقد أمكننا أن نستنتج من هذه الترجمة ثلاث خصائص اتسمت بها حياة جبران وكان لها ضلع كبير في توجيه حياته وفي تحديد ملامح ثقافته وفنّه.

وأولى هذه الخصائص نشأة فقيرة[36] ضمن عائلة مسيحية مارونية[37] كان ربها ـ وبعني أبا جبران ـ سكيرا مدمنا[38] وكان يسكن وأفراد أسرته قصبة بشراي اللبنانية[39].

أمّا الخاصية الثانية فتتمثل في أن حياة جبران ـ شأنه في ذلك شأن معظم معاصريه من فقراء الشام ـ كانت قائمة على الهجرة، فهو لا يكاد يتجاوز الحادية عشرة من عمره حتى يسافر مع أفراد عائلته إلى مدينة بوسطن الأمريكية بحثا عن الرزق[40]. ومنذ ذلك التاريخ لم يعرف جبران الإستقرار. فبعد أن أقام سنتين

---

(34) راجع مثلا «جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 176 وص 177 وص 178.
ـ راجع كذلك «سبعون» ميخائيل نعيمة المرحلة الثانية ص 170.

(35) راجع مثلا «جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 8.

(36) راجع المرجع نفسه ص 34

(37) راجع المرجع نفسه ص 33.

(38) راجع المرجع نفسه ص 24.

(39) راجع المرجع نفسه والصفحة نفسها

(40) راجع مثلا «جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 35 وص 38.

ببوسطن نجده يعود من جديد إلى لبنان ليدرس العربية في مدرسة الحكمة البيروتية[41] ثم يقصد باريس ويقيم بها مرة أولى في سنة 1902[42] ثم إلتحق من جديد بأسرته في بوسطن ومكث بها إلى سنة 1908 . لكن إعجاب إمرأة تدعى «ماري هاسكل» به شجعه على الرحيل ثانية إلى باريس فأقام بها ثلاث سنوات يدرس الفنون[43] ، ويزور بين الفينة والأخرى جملة من العواصم الأروبية مثل رومة وبروكسل ولندن[44] . وإذا هو بعد ذلك يرجع إلى بوسطن فيقضي بها سنة ثم ينتهي به المطاف إلى مدينة نيويورك حيث اختار أن يقيم بها إلى آخر أيام حياته[45] .

وأمّا الخاصية الثالثة التي تبدو للدارس من خلال تتبعه لترجمة جبران فتتصل بشخصيته وبما كانت تمتاز به من رهافة حس وعمق إحساس بالكيان سواء كان ذلك في علاقتها بذاتها أو في تعاملها مع الناس أو في فهمها الكون وتصورها إياه[46] . فإنك تجد نفسك أمام هذا الرجل حيال شخصية فنان بالمعنى الكامل للكلمة حيث يصبح الفن ممارسة وجودية يومية لا عملية تعبير وصياغة فحسب . كذلك كان جبران الإنسان فكيف كان جبران المثقف؟

لقد بدأت مغامرة جبران في عالم الثقافة خاصة بعد انتقاله ـ طفلا ـ إلى مدينة بوسطن . وهناك أُرسل إلى مدرسة استطاع أن يتعلم فيها اللغة الإنكليزية تعلما مكنه من مطالعة رواية «كوخ العم طام»[47] بعد سنتين من دخولها[48] . وقد زاد بعد ذلك تمكّنُ جبران من هذه اللغة تمكنا خوله أن يضع فيها على امتداد العقد الثالث من هذا القرن سلسلة من الآثار الأدبية[49] .

---

(41) راجع المرجع نفسه ص 54 و ص 57

(42) راجع المرجع نفسه ص 55 و ص 56

(43) راجع المرجع نفسه ص 93 و ص 94 .

(44) راجع المرجع نفسه ص 116 .

(45) راجع المرجع نفسه ص 126

(46) راجع المرجع نفسه ص 56 و ص 57 و ص 62 .

(47) راجع المرجع نفسه ص 39 .

(48) راجع المرجع نفسه والصفحة نفسها .

(49) راجع «أدب المهجر» عيسى الناعوري ص 346 و ص 347 .

فقد كانت اللغة الإنكليزية إذن الركيزة الأولى في ثقافة جبران . وقد تمكّن بواسطتها من أن يتصل مباشرة بالثقافة الغربية عامة ، والإنكلوسكسونية منها على وجه الخصوص

أمّا الواسطة المباشرة الثانية بين جبران وبين هذه الثقافة الغربية فتتمثل في إقامته معظم فترات حياته ببلاد الغرب تارة في المهجر الأمريكي حيث اختار أن يستقر وتارة أخرى في بعض عواصم أوربا زائرا أو دارسا . فمن هم الأدباء أو المثقفون الغربيون الذين استوقفوا جبران وما هي التيارات والألوان الأدبية والفكرية الغربية التي شدّت إليها هذا الشرقي المهاجر؟ وبعبارة أخرى ما هي الأصول الأجنبية في ثقافة هذا الرجل؟

لقد بدت لنا الدراسات التي كتبت عن جبران وحتّى الترجمة التي خصّه بها رفيقه نعيمة ضنينة بالإشارة بصفة واضحة وصريحة إلى أصوله الثقافية الأجنبية . فنعيمة مثلا لا يذكر من هذه الأصول إلا ثلاثة أوّلها رواية «كوخ العم طام»(50) وكان جبران مولعا بمطالعتها في صباه على نحو ما أشرنا إلى ذلك . وثانيها كتاب عن «وليام بلايك»(51) ، وكان قد هداه إليه أستاذه في الرسم روديس(52) زمن إقامته بباريس . وقد كان لهذا الانكليزي ما قبل الرومنطيقي عظيم التأثير في جبران على حد تصوير نعيمة لذلك(53) .

أمّا ثالث الأصول الأجنبية في ثقافة جبران ولعلّه أهمّها فهو كتاب «هكذا تكلم زرادشت» للفيلسوف الألماني نيتشه(54) وقد اكتشفه جبران سنة 1912 بعد عودته

---

(50) "La Case de l'Oncle Tom" de H. Beecher-Stowe (1811 - 1896)
ـ انظر التعريف بها في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا
ـ راجع «جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 39 .

(51) William BLAKE (1757 ـ 1827) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا .

(52) RODIN (1840 ـ 1917) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا

(53) راجع «جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 106 وص 107 .

(54) NIETZSCHE (1844 ـ 1900) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا

من إقامته الثانية بباريس بسنة[55] . ولقد أورد نعيمة فقرات مطولة في ترجمته لجبران تصوّر انبهاره بهذا الكتاب شكلا ومضمونا . يقول نعيمة : «ما عرف جبران نيتشه حتّى كاد ينسى كل من عرفهم من كبار الكتاب والشعراء . وعلى قدر ما كان يطيب له أن يختلي به كان يلذ له في البدء أن يحدث غيره عنه وأن يهدي أصحابه ومعارفه إليه»[56] . ثم يشير نعيمة بعد ذلك إلى أن جبران قد تأثّر بنيتشه تأثرا واضحا فيما كتبه بعد اكتشافه إياه[57] .

هذه هي الأصول الأجنبية الثلاثة التي أشار إليها نعيمة في سياق حديثه عن ثقافة جبران[58] . ولكن اعتقادنا أن شخصية في حساسية جبران توفر لها الإلمام بلغة أجنبية وأقامت ببلاد الغرب مدة طويلة من الزمن لا بد من أن تكون قد نهلت من ينابيع فكرية وفنية أخرى ، هذا الاعتقاد جعلنا ننقب عن الأصول الأجنبية في ثقافة جبران فيما كتبه هو نفسه من مقالات ، وإذا بنا نجد إشارات صريحة إلى كتّاب غربيين من أمثال شكسبير[59] وغوتة[60] وملتون[61] وهوميروس[62] وشيلي[63]. وهذه

---

(55) راجع «جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 126 و ص 137 و ص 142

(56) المرجع نفسه ص 142

(57) راجع المرجع نفسه ص 138 و ص 139 و ص 143 و ص 144

(58) قد تكون «تهمة» التأثر بالآداب الأجنبية التي كانت توجّه إلى المهجريين هي التي جعلت نعيمة لا يتبسّط كثيرا في ذكر أصول جبران الأجنبية .

(59) «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 542
- راجع الإشارة الواردة بالصفحة 40 من بحثنا .

(60) - راجع الإشارة الواردة بالصفحة 15 من بحثنا .
- راجع «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 545 .

(61) MILTON (1608 - 1674) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا
- راجع «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 287 .

(62) - HOMERE (القرن التاسع قبل الميلاد) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا .
- راجع «المجموعة الكاملة لمؤلّفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 287 .

(63) - راجع الإشارة الواردة بالصفحة 40 من بحثنا .
- راجع «المجموعة الكاملة لمؤلّفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 542 .

الإشارات نعتبرها على جانب كبير من الأهمية من الوجهة المقارنية لأنها تضيف عناوين أخرى إلى قائمة الأصول الأجنبية في ثقافة جبران وتساعدنا بالتالي على مزيد فهم أدبه وفكره وعلى تدقيق تقويمها . وعلى هذا النحو تتبين لنا الواجهة الأولى للرصيد المعرفي عند جبران . وهو ، كما رأينا ، رصيد متأثر بالثقافة الغربية عامة وبالثقافة الإنكليزية منها على وجه الخصوص ومتأرجح بين تياراتها الكلاسيكية والرومنطيقية وما بعد الرومنطيقية ، مثلما يتضح ذلك من فحص المصادر الأجنبية في ثقافة جبران .

ولئن بدأنا بالحديث عن المؤثرات الأجنبية في ثقافة هذا الرجل ، فلأن انفتاح جبران على الثقافة الأجنبية كان أسبق تاريخيا من أخذه بأسباب الثقافة العربية . فجبران لم يتعلم لغة الضّاد إلّا بداية من سنة 1896 إذ قرر العودة إلى لبنان ليدرس العربية بمدرسة الحكمة البيروتية[64] ولئن أحس جبران بالضجر والتبرم من قواعد اللغة العربية وأصولها فإنه أبدى ولعا بجوهرها[65] . وهو يعني بجوهرها جانبا من جمهرة النّصوص الأدبية التي كتبت بهذه اللّغة والتي يبدو أنه تأثر بها أيّما تأثر . فنحن نجده في بعض مقالاته يبدي إعجابه بالمتنبي[66] وابن الفارض[67] والمعري[68] وابن سينا[69] والغزالي[70] .

وسبب إعجاب جبران بهؤلاء الأعلام ما لمسه في أدبهم من غوص في أعماق النفس الإنسانية ومن إرادة استكشاف جنباتها وتقويم منزلتها بين الموجودات[71]

---

(64) ـ راجع «جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 54 .
ـ راجع المرجع نفسه ص 57 .

(65) راجع المرجع نفسه والصفحة نفسها .

(66) راجع «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 286 .

(67) راجع المصدر نفسه والصفحة نفسها . وكذلك ص 565 .

(68) راجع المصدر نفسه ص 287 .

(69) راجع المصدر نفسه ص 542 .

(70) راجع المصدر نفسه ص 546 .

(71) انظر مثلا المصدر نفسه ص 542

وهكذا يتضح لنا من كل ما سبق أن ثقافة جبران امتازت بالتنوع ، فهي إلى جانب كونها أخذت بأسباب الثقافة العربية الإسلامية وببعض ألوان الثقافة الغربية كانت في تأثرها بثقافة الغرب جمّاعة بين تيارات شتّى فيها . إلّا أن القاسم المشترك بين مكوّنات ثقافة جبران إنما هو النشاط الفكري ـ أيا كانت جنسيته ـ الذي يعنَى باستجلاء حقيقة النفس البشرية وتبين ماهيتها في علاقتها المتشابكة ببقية الكائنات . وثقافة جبران تبدو لنا بعد هذا متناغمة إلى حد بعيد مع خصائص شخصيته الإشكالية التي سبق أن أشرنا إليها . وطبيعي أن يكون لهذه الشخصية ولما أضيف إليها من زاد معرفي ـ كنا قد أبرزنا خصوصيته ـ تأثير مباشر فيما أخرجه جبران إلى الناس من فكر وأدب وفن على امتداد العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن[72] .

ولكن الأهم من هذا أننا ـ في ضوء النتائج التي أفضَى بنا إليها تحليل شخصية هذا الرجل وخاصة تفكيك عناصر بنيته الثقافية ـ قد اهتدينا ـ منهجيا ـ إلى ما يكفي من المبرّرات والحجج لاعتبار جبران علما من أبرز أعلام الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث .

ميخائيـــل نعيـــمة (1889 ـ.....) :

لقد يسر ميخائيل نعيمة لجمهور الدارسين مهمّة البحث عن أخباره وتعرف خصائص شخصيته وتبين مكونات ثقافته ومنزلته الاجتماعية إذ كتب ترجمته الذاتية الشهيرة التي أسماها «سبعون» وجعلها في ثلاثة أجزاء .

وأول ما يتبين لنا من هذه الترجمة الذاتية النشأة الفقيرة التي نشأها نعيمة ضمن عائلة مسيحية أرتوذوكسية كانت تسكن الشخروب ببسكنتا الواقعة على سفح جبل صنين بلبنان[73] .

(72) راجع ذكر مؤلّفات جبران خليل جبران الوارد في مقدمة «المجموعة الكاملة لمؤلّفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة .

(73) راجع «سبعون» ميخائيل نعيمة المرحلة الأولى من ص 15 إلى ص 51 .

وليست النشأة القروية الفقيرة هي مظهر الإشكال الوحيد في حياة نعيمة . فقد عرف هو أيضا الهجرة واكتوى بنارها . هاجر بادئ ذي بدء من بلدته إلى مدينة الناصرة بفلسطين لمتابعة التعلّم وهو في الثالثة عشرة من عمره[74] ، ثم هاجر بعد ذلك بأربع سنوات إلى مدينة بولتافا بروسيا للالتحاق بسيميناراها[75] ، ثم هاجر إلى أمريكا وأقام بها على امتداد الفترة الفاصلة بين سنتي 1911 و 1932 . واضطر زمن الحرب الكونية الأولى إلى مغادرتها - محاربا - إلى فرنسا . والظاهر أن الهجرة لم تكن محببة إلى نفس نعيمة لأنها كانت دائما تورثه همّا وحزنا وإحساسا بالغربة[76] .

وما من شك في أن هذا الشعور بالغربة وعدم الاستقرار في مكان بعينه قد زاد في حدّة ما كان يحس به نعيمة من ميل فطري إلى العزلة وإلى الانطواء على النفس[77] وما كان يستبد به من إحساس مستفحل بتوهج الذات وتضخم الأنا[78] . وإذا نتيجة ذلك كلّه أن نعيمة يتراءى لنا من خلال «سبعون» ذا شخصية مفرطة الحساسية[79] تطلب التوازن وتنشد الطمأنينة فلا تدركها ، فهي محتارة مغترّبة[80] .

ولقد سعت هذه الشخصية الحائرة الغريبة المتسائلة إلى البحث عن كنهها وعن كنه ما اكتنفها من الموجودات فيما توفر لها من ألوان الثقافة ومن ضروب النشاط الفكري . فكان اغترافها من تلك الألوان والضروب بقدر ما كان يتأجج فيها من ميل فطري إلى اكتساب المعرفة ومن حرص على بلوغ الحقيقة[81] .

---

(74) راجع المرجع نفسه من ص 108 إلى ص 114 ...

(75) راجع المرجع نفسه ص 171 .

(76) راجع المرجع نفسه ص 111 .

(77) راجع المرجع نفسه ص 80 وص 81 وص 147 ...

(78) راجع المرجع نفسه ص 83 وص 153 ...

(79) راجع المرجع نفسه ص 81 ، 94 ، 147 ، 194 ، 209 ...

(80) راجع المرجع نفسه ص 144 وص 208 وص 209 ...

(81) راجع المرجع نفسه ص 81 .

وأول ما يجب أن نلح عليه في هذا السياق أن إلمام نعيمة بجملة من اللغات هو الذي يسّر له النفاذ إلى الثقافات المكتوبة بها .

وإن أوّل لغة تعلّمها نعيمة هي العربية . تعلمها بشكل ابتدائي وهو في كتاب القرية[82] ثم في المدرسة الروسية بها[83] ثم في دار المعلمين بالناصرة حيث أمكن له أن يقف على دقائق نحوها وصرفها وأدبها وتاريخها وعروضها وأن يلم بذلك كله إلماما متينا[84] . وقد خوله تعلمه اللغة العربية أن يطلع على جملة من نصوصها القديمة ، فإذا بنعيمة يكتشف ـ وهو في المدرسة الروسية ببسكنتا ـ «مجمع البحرين» ويتأثر به أيما تأثر[85] ، وإذا به وهو في دار المعلمين الروسية بالناصرة يدرس «كليلة ودمنة» لابن المقفع[86] ويدرس الشعر العربي القديم[87] والإسلامي[88] ويبدي إعجابا خاصا بأبي العلاء المعري[89] .

وإلى جانب اللغة العربية تعلم نعيمة اللغة الروسية ببسكنتا[90] ثم زاد إلمامه بها في دار المعلّمين بالناصرة[91] ثم ملك ناصيتها وهو في السيمينار ببولتافا[92] . والظاهر أن ميخائيل قد بلغ في دلك شأوا بعيدا مكّنه من أن يتجاوز حدّ مطالعة ما كتب بهذه

---

(82) راجع المرجع نفسه ص 56

(83) راجع المرجع نفسه ص 75 و ص 83 .

(84) راجع المرجع نفسه ص 122 و ص 123 و ص 143 .

(85) راجع المرجع نفسه ص 83 .

(86) راجع المرجع نفسه ص 123

(87) راجع المرجع نفسه ص 143 .

(88) راجع المرجع نفسه ص 144

(89) راجع المرجع نفسه والصفحة نفسها .

(90) راجع المرجع نفسه ص 75

(91) راجع المرجع نفسه ص 122 و ص 141 .

(92) راجع المرجع نفسه ص 174 .

اللّغة إلى اتخاذها أداة تعبير كتب بها الشعر(93) ودوّن بها يوميات(94) وأحسن في ذلك وأجاد(95).

ولكن ما يهمّنا من هذا كلّه ـ ونحن نحاول تبين العناصر المكوّنة لثقافة نعيمة ـ هو أن نعرف النصوص الأدبية والفكرية الروسية التي أمكن لهذا الأديب أن يطلع عليها لنتبين بعد ذلك إلى أي حد أثرت فيه وعملت عملها فيما أنتج ، بعد ذلك ، من أدب وفكر.

وقبل هذا لا بد من التنبيه إلى أن الواسطة بين نعيمة وبين الثقافة الروسية لم تكن لغوية فحسب بل إن إقامته بروسيا ـ طالبا من سنة 1906 إلى سنة 1911 ـ(96) كانت أيضا واسطة مباشرة بينه وبين تلك الثقافة . وقد مكّنه ذلك كلّه من التعرف عن كثب على الثقافة الروسية محيطا(97) وأعلاما .

وإن المتصفّح للمرحلة الأولى من ترجمة نعيمة «سبعون» يمكنه أن يكتشف في يسر أن اطلاع نعيمة على الثقافة الروسية كان كبيرا ومتنوعا في الآن ذاته . فالمرحلة الأولى من «سبعون» تعجّ بالإشارات الصريحة إلى اطلاع ميخائيل على ما كتبه «تشيخوف»(98) و«تلستوي»(99) و«دستويفسكي»(100) و«غوركي»(101) وغيرهم .

---

(93) راجع المرجع نفسه ص 180 و ص 230 و ص 240

(94) راجع المرجع نفسه ص 220

(95) راجع المرجع نفسه ص 240

(96) راجع المرجع نفسه ص 169

(97) راجع مثلا المرجع نفسه ص 174 و ص 175 .

(98) TCHEKHOV (1860 ـ 1904) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا ـ راجع «سبعون» ميخائيل نعيمة المرحلة الأولى ص 142

(99) TOLSTOI (1828 ـ 1910) انظر التعريف به في فهرس الاعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا ـ راجع «سبعون» ميخائيل نعيمة المرحلة الأولى ص 142

(100) DOSTOIEVSKI (1821 ـ 1884) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا

=

ولكن الأصول الأجنبية في ثقافة نعيمة ليست روسية فحسب لأن معرفة هذا الرجل بلغات أخرى هدته إلى اكتشاف ثقافات أخرى عدا الثقافتين العربية والروسية .

وإن نعيمة يعترف ـ في هذا السياق ـ بأنه إلى جانب اللغتين العربية والروسية كان يتقن اللغة الإنكليزية[102] . فقد كان من العسير على ميخائيل أن يقبل على الحياة في المهجر الأمريكي دون أن يتعلّم اللسان الإنكليزي . فانبرى لذلك بهمة وعزم[103] ، وسرعان ما أحاط به إحاطة مكنته من أن يتخذه أداة تعلم يدرس به الأدب الأنكليزي والحقوق بجامعة واشنطن[104] . وإذا بصاحبنا لا يكتفي بذلك بل يقبل أيضا على الكتابة بهذه اللغة[105] . بين نعيمة و الثقافـــة الإنكليزية والأمريكية إذن واسطتان هما إقامته بأمريكا واتقانه اللّسان الأنكليزي . وقد خوّله هذا أن يكتشف اكتشافا عميقا جملة من أعلام تلك الثقافة كان لهم عظيم الأثر في أدبه وفكره ورؤيته للكون باعترافه هو ذاته . فقد كان صاحبنا مولعا « بمطالعة الشوامخ في الأدب الإنكليـزي »[106] وعلى هذا النحو عرف « شكسبير »[107] و « أوسكار وايلد »[108] و « ملتون »[109] . وكان نعيمة معجبا خاصة « بشكسبير » ومنبهرا بما كان يجد لديه من قدرة على تقصي حقيقة النفس البشرية[110] .

= ـ راجع « سبعون » ميخائيل نعيمة المرحلة الأولى ص 142

(101) GORKI (1868 ـ 1936) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني بحثنا.
ـ راجع « سبعون » ميخائيل نعيمة المرحلة الأولى ص 228 .

(102) راجع « سبعون » ميخائيل نعيمة المرحلة الثانية ص 145 .

(103) راجع المرجع نفسه ص 19 .

(104) راجع المرجع نفسه ص 21 وص 22 ...

(105) راجع المرجع نفسه ص 262 . .

(106) راجع المرجع نفسه ص 25

(107) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 40 من بحثنا .
ـ راجع « الغربال » ميخائيل نعيمة ص 51 وص 196 .

(108) (OSCAR) WILDE (1854 ـ 1900) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا .

ولئن كان نعيمة ضنينا ـ لاسيما في ترجمته الذاتية « سبعون » ـ بالإشارة صراحة إلى أصول انكليزية أخرى مضبوطة فإننا لا نشك لحظة في أن هذا الرجل كانت له معرفة دقيقة ببقية أعلام الأدب الإنكليزي والأمريكي ولاسيما المتأخرين الذين ذاع صيتهم على امتداد القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين . ولا نشك أيضا في أنه اكتشفهم من خلال المطالعة أو من خلال دراسة الأدب الأنكليزي بجامعة واشطن [111] .

ويبدو أن اللغة الأنكليزية قد مكنت نعيمة من الاطلاع أيضا على بعض الأصول الثقافية الأوربية الأخرى ، فبواسطتها أمكن لنعيمة أن يتعرف على بعض ملامح الفكر والأدب الألمانيين وعلى بعض الرؤوس فيهما من أمثال نيتشه[112] وشيلر[113] وهاينه[114] .

بقي في ثقافة نعيمة جانب أجنبي آخر لا بد من الحديث عنه ويتمثل في الأصول الثقافية الفرنسية التي اهتدى إليها بواسطة معرفته المتوسطة للغة الفرنسية[115] وبواسطة إقامته بفرنسا زمن الحرب العالمية الأولى محاربا[116] ثم طالبا بجامعة رين حيث اختار أن يدرس « تاريخ فرنسا ، وتاريخ الأدب الفرنسي والقوانين الدستورية

ـ راجع « سبعون » ميخائيل نعيمة المرحلة الثانية ص 29 .

(109) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 56 من بحثنا
ـ راجع « الغربال » ميخائيل نعيمة ص 220

(110) راجع « الغربال » ميخائيل نعيمة ص 72

(111) راجع « سبعون » ميخائيل نعيمة المرحلة الثانية ص 22

(112) راجع « سبعون » ميخائيل نعيمة المرحلة الأولى ص 279 .

(113) SCHILLER (1759 ـ 1805) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا .
ـ راجع « سبعون » ميخائيل نعيمة المرحلة الأولى ص 279 .

(114) HEINE (1797 ـ 1856) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا
ـ راجع « الغربال » ميخائيل نعيمة ص 51 .

(115) راجع « سبعون » ميخائيل نعيمة المرحلة الثانية ص 15 و ص 133 .

(116) راجع المرجع نفسه ص 99

في فرنسا بالإضافة إلى درس في اللغة الفرنسية كتبته الجامعة خصيصا للطلاب الأمريكيين ...»[117] .

وعلى هذا النحو أمكن لنعيمة أن يكتشف أيضا جملة من أعلام الأدب الفرنسي الكلاسيكيين من أمثال «موليير»[118] و«راسين»[119] ومن جاء بعدهم في القرن الثامن عشر من أمثال «فولتير»[120] و«روسو»[121] وكذلك جملة من أعلام القرن التاسع عشر مثل «هوجو»[122] و«جورج ساند»[123] و«سانت بوف»[124] و«بلزاك»[125] .

تلك هي إذن أهم مكونات بنية نعيمة الثقافية . وهي ـ كما اتّضح لنا ـ بنية تمتاز بالتنوع . فهي تجمع في الآن ذاته بين الأصول الثقافية العربية الأصيلة والأصول الثقافية الأجنبية الغربية .

---

(117) المرجع نفسه ص 133 ..

(118) MOLIERE (1622 ـ 1673) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا
ـ راجع «الغربال» ميخائيل نعيمة ص 55 و ص 62 .

(119) RACINE (1639 ـ 1699) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا
ـ راجع «الغربال» ميخائيل عيمة ص 55

(120) ـ راجع الإشارة الواردة بالصفحة 51 من بحثنا .
ـ راجع «الغربال» ميخائيل نعيمة ص 56 .

(121) ـ راجع الإشارة الواردة بالصفحة 51 من بحثنا .
ـ راجع «سبعون» ميخائيل نعيمة المرحلة الثانية ص 278 .

(122) ـ راجع الإشارة الواردة بالصفحة 40 من بحثنا .
ـ راجع «سبعون» ميخائيل نعيمة المرحلة الثانية ص 29 .

(123) GEORGE SAND (1804 ـ 1876) انظر التعريف بها في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا
ـ راجع «الغربال» ميخائيل نعيمة ص 112 .

(124) SAINTE BEUVE (1804 ـ 1869) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا .
ـ راجع «سبعون» ميخائيل نعيمة المرحلة الثانية ص 31 .

(125) BALZAC (1799 ـ 1850) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا .
ـ راجع «سبعون» ميخائيل نعيمة المرحلة الثانية ص 282 .

ولكن أهم ما نريد أن نخلص إليه من استعراضنا ثقافة ميخائيل هو أن الأصول الأدبية الأجنبية فيما كانت متعدّدة الجنسيات وتنسحب على تاريخ الآداب الغربية على امتداد القرون الثلاثة الماضية . وهي بذلك أصول أجنبية متنوعة النزعة متعدّدة المشرب ، غير أنّه لا بد من الإلحاح ـ في هذا السياق ـ على أن من بين هذه الأصول ما يرجع بشكل مباشر أو غير مباشر إلى التيار الرومنطيقي الذي برز في الثقافة الغربية خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر على نحو ما يتبين من فحص تلك الأصول .

وإن الناظر فيما كتبه نعيمة على امتداد حياته من كتب متنوعة ليكتشف أنه تأثر بهذه الأصول الثقافية المتنوّعة الأصيل منها والأجنبي بل تمثلها تمثلا عجيبا وردّدها في كل ما أخرجه إلى الناس من مؤلفات زمن الشباب وبعده .

ولكن ما يهمنا من ذلك ـ من زاوية بحثنا هذا ـ أننا تأكدنا ـ منهجيا ـ من أن نعيمة عرف الرومنطيقية الغربية معرفة مباشرة ، وتأثر بها فإن أضفنا إلى هذا ما امتاز به نعيمة من خصائص نفسية ذاتية وخصوصية اجتماعية موضوعية أمكننا ـ منهجيا أيضا ـ أن نبرر اعتبارنا إياه علما من أعلام الرومنطيقية العربية على نحو ما يبدو لنا ذلك خاصة من المؤلّفات التي كتبها على امتداد العقدين الثاني والثالث من هذا القرن(126) وحتّى فيما كتبه بعد ذلك .

عبد الرحمان شكــري (1886 ـ 1958) :

يستفاد من مختلف الترجمات التي خصّ بها الباحثون عبد الرّحمان شكري أن هذا الأديب المصري المعاصر ولد سنة 1886 بمدينة بورسعيد وتوفي بالإسكندرية في سنة 1958 ، وأنّه ينتمي إلى عائلة متوسطة الحال اشتهرت بوطنيّتها وتشيعها للعرابيين(127) .

---

(126) راجع ما كتبه نعيمة خلال هذه الفترة في كتاب «أدب المهجر» عيسى الناعوري ص 378 و ص 379 ، وفي هذا الكتاب ثبت لمعظم المؤلّفات التي كتبها نعيمة على امتداد حياته الأدبية .

(127) راجع الترجمة التي تتصدر «ديوان عبد الرحمن شكري» والتي خصّه بها تلميذه نقولا يوسف المترافقة =

كما يستفاد منها أن شكري لم يكن قوي البنية منذ مولده[128] وكان ذا مزاج عصبي[129] . وقد نقف عند هذا الحد من التعرف على شخصية هذا الأديب وإذا بنا قد تجمعت لدينا جملة من مظاهر الإشكال منها ما يعود إلى صحته ومزاجه ومنها ما يعود إلى ظروفه الموضوعية انتماء ومحيطا ، وإذا بمظاهر الإشكال تلك كلها تتفاعل وتنعكس على ثقافة الرجل فتحدّدها وتجعلها متنوعة شكلا ومضمونا وجنسية وزمانا .

ولا بد ــ في سياق الحديث عن ثقافة عبد الرحمان شكري وعن مكوّناتها ــ من الإشارة إلى أن الواجهة الأولى التي تتراءى لنا في ثقافة شكري عربية أصيلة تستمد أسسها من التربية الأدبية التي تلقّى مبادئها من أبيه الذي كان مولعا بالأدب وكان صديقا لعبد الله نديم أديب الثورة العرابية[130] . وقد أمكن لشكري بعد ذلك وعلى إمتداد الفترة التي استغرقتها دراسته الابتدائية ثم الثانوية أن يدرس أصول اللغة العربية وأشعار مشاهير الشعراء العرب قدامى ومحدثين من أمثال المتنبي والشريف الرضيّ وأبي تمام وأبي نواس والبارودي وغيرهم ، فتأثر بهم وحاول أن يتقفّى آثارهم حتّى إذا وصل به الدرس إلى مدرسة المعلمين العليا ، زاد إلمامه بالأدب العربي وكان يبدي إعجابا خاصا بالنزعة الوجدانية فيه[131] .

أمّا الواجهة الثانية في ثقافة عبد الرحمان شكري الأدبية فهي أجنبية انكلوسكسونية أوروبية . فقد شاءت الظروف أن يفصل شكري عن مدرسة الحقوق بالقاهرة لنشاطه الوطني[132] وأن يدخل مدرسة المعلمين العليا وكانت تدرس بها

= بالجميل (ص 2) . وقد اعتمدنا ــ أساسا ــ هذه الترجمة في تتبع أخبار شكري والبحث عن مكوّنات ثقافته لاقتناعنا بقيمة هذه الترجمة علميّا اعتبارا للعلاقة التي كانت قائمة بين المترجم والمترجم له

(128) راجع المرجع نفسه والصفحة نفسها .

(129) راجع المرجع نفسه ص 7 .

(130) راجع «الأدب العربي المعاصر في مصر» شوقي ضيف ص 129 .

(131) راجع ترجمة نقولا يوسف في مطلع «ديوان عبد الرحمن شكري» ص 3 .

(132) راجع المرجع نفسه والصفحة نفسها .

آنذاك الآداب العربية والإنكليزية والفرنسية والتاريخ والتّربية وعلم النفس وغيرها[133].

وهناك أمكن له أن يتعرّف على آثار شكسبير[134] وبيرون[135] وشيلي[136] وكيتس[137] وتنيسون[138] ووردسورث[139] وغيرهم[140].

ولكن الواسطة بين شكري والثقافة الأنكلوسكسونية لم تكن لغوية فحسب بل تمثلت أيضا في إقامته بانكلترا إذ نجد في أخبار هذا الأديب ما يشير إلى أنه بعد تخرّجه في مدرسة المعلمين عام 1909 أرسل لتفوّقه في بعثة إلى جامعة شيفيلد بانكلترا. « وهناك مكث ثلاث سنوات ... ودرس في الجامعة التاريخ القديم والحديث والتاريخ الدستوري والعلوم السياسية والاقتصادية والجغرافية والأدب الأنكليزي »[141].

وليست الثقافة الأنكلوسكسونية هي الأصل الأجنبي الوحيد في ثقافة شكري وإن كانت أساسية فيها ، ذلك أن دراسته للأدب الفرنسي في مدرسة المعلمين على نحو ما سبق أن أشرنا إلى ذلك قد مكنته أيضا من التعرف على بعض أعلام هذا الأدب من أمثال هوجو[142] وغيره[143].

---

(133) راجع المرجع نفسه والصفحة نفسها.

(134) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 40 من بحثنا.

(135) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 69 من بحثنا.

(136) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 40 من بحثنا

(137) KEATS (1795 ـ 1821) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا.

(138) TENNYSON (1809 ـ 1892) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا.

(139) WORDSWORTH (1770 ـ 1850) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا.

(140) راجع ترجمة نقولا يوسف ص 3.

(141) المرجع نفسه ص 4

(142) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 40 من بحثنا.

(143) راجع «ديوان عبد الرحمـٰن شكري» مقدمة الديوان الخامس ص 373

وهكذا يتّضح لنا أن ثقافة شكري الأدبية كانت متعدّدة الأصول . ومن هذه الأصول ما هو عربي أصيل ومنها ما هو أوربي أجنبي . كما يتبين لنا أيضا من خلال فحصنا هذه الأصول الأجنبية أن منها ما ينتسب إلى النزعة الرومنطيقية في الأدب الغربي .

وعلى هذا النحو نكون قد برهنّا ـ من وجهة مقارنية ـ على معرفة شكري بالنزعة الرومنطيقية . وقد بدا لنا ـ من خلال ممارستنا لجملة الآثار[144] التي كتبها شكري وخاصّة أشعاره التي نشرها بين سنتي 1909 و 1919 [145]أنه قد تأثر شديد التأثر بهذه النزعة وأنّه كان من أهم الأدباء الذين ركزوها في الأدب العربي الحديث شأنه في ذلك شأن جبران ونعيمة على نحو ما مرّ بنا . بل إن ممارستنا لآثار شكري جعلتنا نكتشف أنّه قد بزّ رفيقيه المازني والعقاد في التشبع بالرومنطيقية الغربية وفي بلورة مفاهيمها وتصوّراتها بلورة أساسها التجربة الصادقة والفنّ الأصيل الذي كثيرا ما يرتقي إلى مستوى الإبداع.

عبّـاس محمـود العقّـاد (1889 ـ 1964) :

نشأ العقاد ضمن عائلة أسوانية متوسطة . فإذا هو منذ طفولته الأولى كائن مشكلي بطبعه وسلوكه وتطلعاته . يحدثنا عن نفسه فيعترف بأن الجرأة والتمرد قد ركبا فيـه منذ نشأته الأولى[146] كما يعترف بأن اضطراب البيئة الاجتماعية والفكرية التي عاصرها في مطلع حياته قد زاد في تأزيم شخصيته[147] .

ويترصّد العقّاد خلجات نفسه في طور نشأته الأولى فإذا هو «لم يعرف له في طفولته

---

(144) تولّى نقولا يوسف في تقديمه «لديوان عبد الرحمن شكري» احصاء المؤلّفات الشعرية والنثرية التي أخرجها شكري على امتداد حياته الأدبية .

(145) راجع الملحق الأول ببحثنا

(146) راجع «حياة قلم» عباس محمود العقاد ص 43 .

(147) راجع المرجع نفسه ص 44 .

أملا غير صناعة القلم»[148] وارتاد العقاد الكتّاب ثم اختلف بعد ذلك إلى المدرسة الابتدائية ونال قسطا من الثقافة العربية الأصيلة وتعلم اللّغة الإنكليزية[149] . ثم آثر الانقطاع عن التعليم النظامي وفضل الثقافة الحرة ينالها رغبة بلا قيد ولا فرض . وإذا هو بالإضافة إلى اشتغاله بالصحافة[150] يقبل على ألوان الثقافة يعب منها عبّا . ولقد كان العقاد شغوفا إلى حدّ بعيد بمطالعة الأدب الإنكليزي وما ترجم إلى الإنكليزية من الآداب الأوربية الأخرى حتّى أنّه جمع خلال ستة أشهر «مائتي كتاب من عيون الأدب الغربي في جميع اللّغات مترجمة إلى اللّغة الأنكليزية»[151] .

ولم تكن معرفة اللغة الإنكليزية هي الواسطة الوحيدة بين العقاد والثقافة الغربية . فقد كانت علاقته بعد ذلك بأدباء عصره وبوجه خاص باثنين منهما وهما شكري والمازني قد زادت في تعميق معرفته بتلك الثقافة على نحو ما يفيد الصديق من صديق له يتّحد معه في المذهب . فقد عرف العقاد شكري والمازني خلال العقد الثاني من هذا القرن في القاهرة فوجد بينه وبينهما تجانسا في الثقافة . فزادهم متنوع. بل هو مزيج من «مذاهب الأدب التي كانت سائدة في الأدب الغربي من رومانسية ورمزية وفنية وسريالية . فهم لم يتأثّروا بمذهب معين . ولم يصدروا عن فلسفة موحدة ... وإنما اجتمعوا على هذه الثقافة المتنوعة يقرأون في الشعر بيرون[152] وشيلي[153] وشعراء البحيرة وشكسبير[154] وفي نقد الأدب وتاريخ الأدب هازليت[155] ... ويطالعون في الأدب العربي الشريف الرضيّ وابن الرومي والمتنبي والجاحظ والجرجاني»[156] .

---

(148) المرجع نفسه ص 32 .

(149) راجع المرجع نفسه ص 60

(150) راجع المرجع نفسه ص 38 وص 39 وص 46 وص 47 .

(151) المرجع نفسه ص 86 .

(152) BYRON (1788 ـ 1824) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا .

(153) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 40 من بحثنا .

(154) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 40 من بحثنا .

(155) HAZLITT (1778 ـ 1830) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا .

ولا بد ـ من وجهة مقارنية ـ من الإشارة أيضا إلى العلاقة التي ربطت ـ على تباعد المسافة ـ بين العقاد و «الرابطة القلمية» ، والتي تجسمت في المقدمة التي كتبها العقاد «لغربال» نعيمة بأسوان في شهر مارس من سنة 1923 .

وما من شك في أن هذه العلاقة كانت هي أيضا واسطة بين العقاد والثقافة الغربية مكنته من أن يستكشف ما غاب عنه من هذه الثقافة من خلال كتابات «الرابطة» . وعلى هذا النحو تتجسّم أمامنا مكوّنات ثقافة العقاد فإذا فيها ما هو عربي أصيل وما هو غربي متنوع . ونقف وقفة خاصة عند اعتراف الرجل اعترافا صريحا بتأثره بالمذهب «الرومانسي» . والظاهر أن هذه الثقافة المتداخلة الأصول قد تعاملت مع مكوّنات شخصية العقاد الحائرة المتطلّعة على ما بينا . فكان لهذا التعامل انعكاس جلي على ما أنتجه هذا الرجل من شعر ونثر خصوصا على امتداد العقدين الثاني والثالث من هذا القرن[157] . وإذا انتاج هذا الأديب صورة لثقافته التي هي مزيج من الأصالة العربية ومن النزعات الفنية الغربية بما في ذلك «الرومانسية» ، ونلمس هذا بصفة خاصه ممّا كتبه أو شارك في كتابته من محاولات نقدية وتنظيرية للأدب والفن وما يتصل بهما من مفاهيم وتصوّرات . فلقد تبيّن لنا من خلال ممارستنا لما كتبه العقاد ـ خلال الفترة المذكورة ـ أنه لئن بلغ شأوا بعيدا في تحليل تلك المفاهيم والتصورات ، ولئن أبلى بلاء يقارب الجهاد في إرساء نظريّة للأدب جديدة في الثقافة العربية فإن انتاجه الشعري بدا لنا باهتا فيه من التكلّف أحيانا ومن التعسّف أحيانا أخرى ما جعله خاليا في معظمه من الشاعريّة التي نلمسها في أشعار صديقه شكري مثلا .

(156) من مقال للعقاد في رثائه للمازني وارد بكتاب «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث» عبد العزيز الدسوقي ص 102 .

(157) راجع كتاب «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث» عبد العزيز الدسوقي ص 103 ، وفيه ثبت لمعظم ما نشره العقاد من مؤلّفات ، ويهمنا منها في بحثنا بصفة خاصة ما نشر إلى حد سنة 1928 لأننا نعتقد أن تأثر العقاد بالرومنطيقية الغربية أو «بمدرسة النبوة والمجاز» على حد تعبيره هو قد بدأ يتبلور في أشعاره الأولى ثم بلغ أوجه في كتاب «الديوان» . وقد أخذ العقاد بعد ذلك يتصرف بالتدرّج إلى ضروب أخرى من الأدب والفكر والكتابة .

ومع ذلك فنحن نعتقد أن العقاد ـ بما أنتجه خلال العقدين الثاني والثالث من هذا القرن ولاسيما الجانب النظري والنقدي من كتاباته ـ يعد بلا منازع أحد أبطال التجديد الأدبي في ذلك الوقت وأحد أعلام الرومنطيقية العربية لا يقل في ذلك شأنا عن بقية أعلامها البارزين .

أبو القاسم الشابي (1909 ـ 1934) :

تطالع الباحث وهو يتفحّص ترجمة الشابي نشأة هادئة لا هي بالمترفة ولا هي بالعسيرة لولا ذلك الانتقال المستمر بين عديد المدن التونسية الذي كانت تستوجبه مهنة والد أبي القاسم القاضي بالمحاكم الشرعية(158) . وإذا بالشابي لا يعرف الاستقرار طيلة سنوات صباه(159) وحتّى بعد ذلك لما اقتضت ظروف الدرس والوظيف والمرض أن يعيش بعيدا عن الجريد موطنه الأصلي لا يزوره إلّا لماما ، ولا يقيم به إلّا بين الفينة والأخرى(160) .

ونكــاد لا نشك في أن عدم الاستقرار هذا كان له بعض التأثير في نفسيّة أبي القاسم تلك النفسية التي تتراءى لنا من خلال ما كتب ، ولا سيا « المذكرات » و« الرسائل » و« أغاني الحياة » حسّاسة إلى أبعد الحدود مغتربة حائرة معذبة ومشكلية بأتم معنى الاشكال على نحو ما يصوّره لنا هذا الشاهد الذي اقتطفناه من إحدى مذكراته حيث يقول الشابي : « أشعر الآن أني غريب في هذا الوجود ، وأنني ما أزداد يوما في هذا العالم إلّا وازداد غربة بين أبناء الحياة وشعورا بمعاني هاته الغربة الأليمة »(161) .

ولكن نشأة الشابي في بيت علم وقضاء خوّلته أن ينال قسطا أوّل من الثقافة العربية الإسلامية الأصيلة على يدي والده قبل أن يقصد جامع الزيتونة في الثانية

(158) راجع مقدمة ديوان «أغاني الحياة» ص 9 و ص 10 .

(159) راجع المرجع نفسه ص 10 .

(160) راجع المرجع نفسه ص 11 و ص 12 و ص 13 .
ـ راجع كذلك «مذكرات الشابي» «ورسائل الشابي» .

(161) «مذكرات الشابي» ص 31 .

عشرة من عمره[162] وبعده مدرسة الحقوق التونسية التي تخرج فيها في سنة 1930[163].

وما دمنا بصدد الحديث عن ثقافة الشابي فلا بدّ من الإلحاح على أن هذا الرجل كان لا يعرف من اللّغات إلّا العربية وهو يشهد بذلك في إحدى رسائله إلى صديقه الحليوي فيقول في برم : «نسيت أن أذكر لك أن ممّا طلبه مني أبو شادي في رسالته الثانية أن أمدّه من حين لآخر ببعض الدراسات والأبحاث وعلى الخصوص في الأدب الفرنسي ، فصاحبنا يعتقد أنّني أعرف الأدب الأجنبي ولذلك يطلب مني هذا الطلب . وإنه ليحز في قلبي يا صديقي ويدمي نفسي أن أعلم أنني عاجز عاجز عاجز. وأنّني لا أستطيع أن أطير في عالم الأدب إلّا بجناح واحد منتوف»[164] .

ولئن كان الشابي لا يتقن من اللّغات إلّا اللّسان العربي فإن ذلك قد مكّنه من الغوص في الثقافة العربية الإسلامية ولاسيا الجانب الأدبي فيها . وإن محاضرته عن «الخيال الشعري عند العرب»[165] لخير دليل على إلمام أبي القاسم بالأدب العربي منذ عصوره الأولى وعلى دقة فهمه لخصائصه وسعة معرفته لأعلامه . ورغم أن الشابي – في حماسة الشباب – أبدى في محاضرته هذه بعض التحامل على الأدب العربي فهذا لا يعني مطلقا أنه لم يكن معجبا ببعض أعلامه . أليس هو القائل في إحدى مذكراته : «فالمتنبي قد كان عزيز النفس شاعرا بعزته وكرامته رغم امتداحه الملوك ، وبذلك تخطّى أعناق الدهور إلى سماء الخلود ، والمعرّي قد كان أكثر شعورا بعزته وكرامته ، وبذلك ابتكر مذهبا جديدا في الفكر ، ومدرسة حديثة في تفهم الحياة»[166] .

فثقافة الشابي إذن كانت في أساسها عربية إسلامية أصيلة . ولكن نهمه الفكري من جهة وعلاقاته ببعض أدباء عصره من التونسيين وغيرهم كل ذلك مكّنه من

---

(162) راجع مقدمة ديوان «أغاني الحياة» ص 11 .

(163) راجع «مذكرات الشابي» ص 53 .

(164) «رسائل الشابي» ص 101 وص 102 .

(165) محاضرة ألقاها في سنة 1929 بنادي قدماء الصادقية ثم نشرت في كتاب في السنة نفسها.

(166) «مذكرات الشابي» ص 27 .

الانفتاح على الثقافة الغربية فعرفها بصفة غير مباشرة ولكنه عرفها بالقدر الكافي الذي نلمس آثاره في ما خلفه من أدب .

ولا بد من الإلحاح في هذا الصدد على أن اللقاء بين الشابي والثقافة الغربية قد تم بفضل جملة من الوسطاء أولهم تأثره مع رفيقيه الحليوي والبشروش بجملة من الأدباء العرب الذين بدأ صيتهم يذيع خلال العقد الثاني من هذا القرن من أمثال جبران والعقاد ونعيمة والمازني ، والذين تأثروا بالثقافة الغربية وسعوا إلى إطلاع الناس عليها ، على نحو ما يعترف الحليوي بذلك في مقدمة «رسائل الشابي» إذ يقول «وكنّا في ذلك الوقت قد بدأنا نكتشف العقاد في كتابيه «الفصول» و «المطالعات» والمازني في كتابه «حصاد الهشيم» وميخائيل نعيمة في «الغربال» وجبران في «العواصف» و«الأجنحة المتكسّرة»...ولا شك أن هؤلاء المفكرين هم الذين قادونا إلى قراءة المعري وابن الرومي ، كما أن جبران أغرى الشابي بالبحث عن الأدب الرومنتيكي المترجم للعربية...»[167] .

ويبدو لنا هذا الشاهد مهمّاً من جهتين . فهو من ناحية أولى يضبط لنا الأصل الأجنبي في ثقافة الشابي ألا وهو التيار الرومنطيقي الذي استهوى أبا القاسم بشكل خاص .

كما يبين لنا هذا الشاهد ، من جهة أخرى ، أن علاقة الشابي بالرومنطيقية الغربية كانت بواسطة الترجمة . ونحن نجد في «مذكرات الشابي» وفي «رسائل الشابي» اعترافات صريحة لأبي القاسم يشير فيها إلى أنه كان مولعا بمطالعة الآثار الرومنطيقية الغربية المترجمة إلى العربية على نحو ما صوّره في إحدى مذكراته : «كان الوقت أصيلا والشمس تلقي على أشجار البلفدير حلة ذهبية ساحرة ... وفي يمني كتاب «رافائيل» الذي رسم فيه «لامارتين»[168] صورا من شبابه الزاخر بالعواطف والأحلام ...»[169] .

---

(167) «رسائل الشابي» ص 11 .

(168) LAMARTINE (1790 ـ 1869) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني بحثنا

(169) «مذكرات الشابي» ص 40 .

وكان الحليوي والبشروش صديقا الشابي هما أيضا وسيطين بينه وبين الثقافة الغربية عامة والثقافة الفرنسية بصفة خاصة والتيار الرومنطيقي فيهما بصفة أخصّ . فقد كان الصديقان يحسنان اللغة الفرنسية[170] وكانا مولعين بمطالعة الأدب الفرنسي ولاسيا الاتجاه الرومنطيقي فيه وكانا مغرمين بدراسته وترجمته[171] كما كانا مولعين بمطالعة بعض ما ترجم إلى اللّسان الفرنسي من الرومنطيقيات الغربية الأخرى ولاسيا الرومنطيقية الألمانية والرومنطيقية الأنكليزية[172] . ولقد كان الشابي يشاركهما ذلك الولع على نحو ما نلمس ذلك في رسائله[173] . ولا بد من الإلحاح ـ في هذا الصدد ـ على أن الحليوي كان له الفضل الأكبر في تمكين أبي القاسم من الوقوف على خصائص الأدب الفرنسي عامة وورومنطيقيته بشكل خاص سواء بما كان يضعه من دراسات في ذلك أو بالترجمة[174] . ولعلّ خير دليل على هذا ما تضمنته فاتحة إحدى رسائل الشابي الموجهة إلى الحليوي والتي استهلها بقوله «أحييك وأهنئك على نجاحك في دراسة رومنتيكية الأدب الفرنساوي ، أقول أهنئك بالنظر لما أثارت في نفسي من لذة واعجاب ولما أدركت فيه من دقّة واستيعاب ، وإلّا فإنني لا أعرف الأدب الفرنساوي كما تعلم حتى أقول لك إنّك وفقت كل التوفيق في الإحاطة والدرس والاستنتاج وإن كنت أشعر أنّك كذلك . فإن ما طالعت من دراسات عن هذا الأدب يسمح بأن أقول هذا القول»[175] .

على هذا النحو إذن أمكن للشابي أن يعرف الرومنطيقية الفرنسية وأن يكتشف معظم أعلامها[176] مثل «لامارتين»[177] و «هوجو»[178] و «فينيي»[179] و «دي موسيه»[180] و «سانت بيف»[181] ...

---

(170) راجع «رسائل الشابي» انظر مثلا ص 45 و 169 .

(171) راجع «رسائل الشابي» ص 40 وص 171 .

(172) راجع المصدر نفسه ص 145 وص 169 .

(173) راجع المصدر نفسه انظر مثلا ص 108 وص 117 وص 125

(174) راجع المصدر نفسه ص 60 وص 106 .

(175) المصدر نفسه ص 108 .

(176) راجع المصدر نفسه ص 119 وص 124 وص 142 ...

(177) ـ راجع الإشارة الواردة بالصفحة 73 من بحثنا .

وإذا بأبي القاسم يتأثر بهذا كله ، وإذا بهذا الأصل الثقافي الأجنبي يتفاعل مع الجانب الأصيل في ثقافته ومع مكوّنات نفسيته الحسّاسة في إطارها الموضوعي الخاص بها ، وإذا لعملية التفاعل العجيبة تلك انعكاس واضح وصدى بيّن فيما أنتجه طيلة حياته الأدبية القصيرة(182) ، وإذا خلاصة ذلك أن الشابي بلا جدال أحد زعماء الرومنطيقية العربية البارزين الذين كان لهم ضلع كبير في تركيزها وبلورتها تصورا وإبداعا .

الأعـــلام المتوجـون

أحمد زكي أبو شادي (1892 ـ 1955) :

ثلاثة عناصر نعتقد أنها تفاعلت فيما بينها وعملت عملها في أحمد زكي أبي شادي فجعلت منه بلا منازع أحد أعلام التجديد الأدبي في العالم العربي في النصف الأوّل من هذا القرن بل بوّأته في هذا الإطار نفسه مكانة مرموقة بين الأدباء العرب الذين تأثروا بالآداب الغربية وبالنزعة الرومنطيقيّة فيها فاستلهموها فكانوا بدورهم رومنطيقيين نفسا وإحساسا وتعبيرا ورؤية .

وأوّل هذه العناصر نشأة رخية في عائلة قاهرية عرفت بوطنيّتها وبميلها إلى الأدب وممارستها له . وقد حوّلت هذه النشأة أبا شادي أن يحتكّ بالأدباء والمثقفين من

ـ راجع «رسائل الشابي» ص 119 .

(178) ـ راجع الإشارة الواردة بالصفحة 40 من بحثنا
ـ راجع «رسائل الشابي» ص 119

(179) VIGNY (1797 ـ 1863) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا
ـ راجع «رسائل الشابي» ص 119

(180) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 40 من بحثنا .
ـ راجع «رسائل الشابي» ص 119

(181) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 64 من بحثنا .
ـ راجع «رسائل الشابي» ص 124 .

(182) راجع الملحق الأول ببحثنا .

أصدقاء والده وأن يجد مجالا لنشر محاولاته الأدبية الأولى ـ وهو لا يزال في طور الشباب الباكر ـ في ما كان والده يشرف على نشره من مجلات كما سيتبين لنا هذا في سياق لاحق .

وثاني تلك العناصر بنية نفسية متأزمة ومزاج غير متوازن وأعصاب مضطربة . وقد حصل ذلك كله من جراء حب فاشل بلي به أبو شادي منذ حداثة سنه ويبدو أنّه ما شفي منه طيلة حياته[183] . وأمّا ثالث العناصر فهو ثقافة أبي شادي الواسعة المتنوعة والّتي أمكن له أن يكتسبها بفضل جملة من الوسائل منها الدراسة الرسمية المنتظمة فقد إلتحق أبو شادي بالمدرسة منذ سن الرابعة[184] وزاول تعلّمه الإبتدائي ثم الثانوي إلى أن انتهى به المطاف إلى مدرسة الطب سنة 1911[185] ثم غادرها مهزوز النفس بسبب حبه الفاشل على ما بيّنا . وقصد انكلترا حيث قضى عشر سنوات تخصّص خلالها في علمي الأمراض الباطنية والجراثيم[186] . أما الواسطة الثانية بين أبي شادي وبين الثقافة فهي محيطه العائلي الذي كان كلفا بها وبلون منها على وجه الخصوص هو الأدب . فقد كانت أم أبي شادي شاعرة وكذلك كان والده وخاله[187] بل قد دفع حب الثقافة والأدب والده المحامي إلى أن يقيم ببيته مجلسا أدبيا « تعرف فيه أحمد زكي أبو شادي بكبار شعراء مصر وأدبائها »[188] . وما من شك في أن هؤلاء الشعراء والأدباء الذين تعرف إليهم قد زادوا في تنمية معارفه وفي هديه إلى مجالات مختلفة من ضروب الثقافة والفكر .

وعلى هذا النحو أمكن لأبي شادي أن ينهل من ينابيع ثقافية متنوعة ، فبالإضافة إلى الثقافة العربية الإسلامية الأصيلة[189] التي اكتسبها تارة في المدرسة وتارة أخرى

---

(183) راجع «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث» عبد العزيز الدسوقي ص 144 ...

(184) راجع المرجع نفسه ص 140

(185) راجع المرجع نفسه والصفحة نفسها .

(186) راجع المرجع نفسه والصفحة نفسها .

(187) راجع المرجع نفسه ص 143 .

(188) المرجع نفسه ص 173 .

(189) راجع المرجع نفسه ص 156 .

في بيئته العائلية أمكن له أيضا أن يعب من بحر الثقافة الغربية . وقد ساعده على ذلك اتقانه للغة الإنكليزية[190] ثم إقامته بانكلترة عشر سنوات « يدرس الطبّ ويختص في الجراثيم ويدرس الأدب ويمارس نشاطا كبيرا في الجمعيات الأدبية والعلمية[191] ... ويعب من الأدب الغربي ويقف على تياراته ويتعمّق دراسته »[192] .

بين أبي شادي إذن والثقــافة الغربية واسطتان إحداهما معرفته الجيدة للغة الأنكليزية وثانيتهما إقامته بانكلترا ومشاركته في حياتها الأدبية والفكرية . فإلى أي ألوان الثقافة الغربية هدته هاتان الواسطتان؟

لقد سبق أن أشرنا إلى أن اطلاع أبي شادي على الجانب الأدبي في الثقافة الغربية والأنكليزية بصفة خاصة كان واسعا ومتعمقا في ذات الحين[193] .

ولكن التيار الرومنطيقي[194] في الأدب الغربي قد وجد في نفسه هوى خاصا . وإن أبا شادي ليعترف بذلك صراحة فيقول في سياق استعراض أصوله الثقافية العربية : « ... وفي الأدب الغربي تأثرت كثيرا بورد سورث[195] وبشيلي[196] وكيتس[197] وهيني[198] ... »[199] . وقد كان أبو شادي معجبا إعجابا لا حد له

(190) معرفة أبي شادي بالإنكليزية مكّنته من تأليف أشعار كثيرة بها ورد حديث عنها بالمرجع السابق نفسه ص 155 .

(191) كان سكريتير « جمعية آداب اللغة العربية » التي أسّسها المستشرق مرغليوث

(192) « جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث » عبد العزيز الدسوقي ص 147 .

(193) لمسا عند أبي شادي إلماما بمختلف التيارات الأدبية الأوروبية في القرن التاسع عشر ، راجع « جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث » عبد العزيز الدسوقي ص 397 .

(194) استعمل أبو شادي مصطلح « الرومانطيقي » في سياق حديثه عن حسن كامل الصيرفي راجع « جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث » عبد العزيز الدسوقي ص 397 .

(195) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 67 من بحثنا .

(196) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 40 من بحثنا .

(197) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 67 من بحثنا .

(198) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 63 من بحثنا .

(199) « جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث » عبد العزيز الدسوقي ص 160 .

بأحد أعلام هذا التيار وهو الشاعر الإنكليزي الرومنطيقي كيتس[200] . وقد أشار أبو شادي إلى تأثره العميق بهذا الشاعر إذ قال في ديوانه «الينبوع» : «ولعلّ من الخير أن ننظر نظرة نقدية في سيرة الشاعر كيتس . وما اخترنا ذكراه إلا لأنه من أسبق الشعراء إلى ذهننا كما أنه أصبح من أحبهم منزلة لدى جميع الأدباء والمتأدبين»[201] .

غير أنّه لا بد من الإلحاح في هذا السياق على أن العلاقة بين أبي شادي والرومنطيقية الغربية لم تكن مباشرة فحسب على نحو ما بيّنا ، بل تعمقت أيضا بفضل تأثره بأدباء عصره من المجدّدين الذين كان لهم أيضا اطلاع على رومنطيقية الغرب ومحاولات لاستلهامها وتركيزها في الأدب العربي . فقد عرف أبو شادي مطران وكان يعتبره أستاذا وإماما وقدوة . فهو يقول عنه في ديوانه «أنداء الفجر» : «لولا مطران لغلب على ظني أني ما كنت أعرف إلّا بعد زمن مديد معنَى الشخصية الأدبية ومعنى الطلاقة الفنية ووحدة القصيد والروح العالمية في الأدب وأثر الثقافة في صقل المواهب الشعرية»[202] .

وكان أبو شادي متأثّرا أيضا بأدباء جماعة الديوان[203] ، وكان منسجما مع أبي القاسم الشابي[204] وكانت بينهما رسائل[205] وكان متناغما مع رفقائه الشبان في جماعة أبولو[206] . وما من شك في أن هؤلاء الوسطاء قد زادوا شاعرنا الطبيب إلماما بالرومنطيقية ووقوفا على خصائصها .

فإن استحضرنا بالإضافة إلى هذا كلّه ما كان يمتاز به أبو شادي من تهيؤ جسمي ونفسي لتمثل التجربة الرومنطيقية أمكن لنا أن نفهم إلى أي حدّ كان تأثره بالرومنطيقية الغربية عميقا ويتضح هذا التأثر جليا بيّنا في معظم ما نشره هذا الطبيب من شعر

---

(200) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 67 من بحثنا .

(201) «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث» عبد العزيز الدسوقي ص 317 .

(202) المرجع نفسه ص 163

(203) راجع المرجع نفسه ص 165 .

(204) تجدر الإشارة هنا إلى أن الشابي هو الذي كتب مقدمة أحد دواوين أبي شادي وعنوانه «الينبوع»

(205) راجع «رسائل الشابي» مثلا ص 92 .

(206) راجع «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث» عبد العزيز الدسوقي ص 315 .

ونثر منذ ظهور ديوانه الشعري الأول «أنداء الفجر» الصادر سنة 1910 (207) . ولعلّ هذا التأثر بلغ ذروة النضج والاكتمال لما بعث أبو شادي في سنة 1932 «مجلة أبولو» وهيأ بذلك الأسباب لقيام جماعة رومنطيقية حولها على نحو ما مرّ بنا .

ابراهيم ناجي (1898 ـ 1953) :

لئن كان أحمد زكي أبو شادي أحد أعلام التجديد في تاريخ الأدب العربي الحديث وأحد من تأثر من أولئك الأعلام بالثقافة الغربية وبالتيار الرومنطيقي فيها ، ولئن كان مؤسس تجمع أدبي مجدد ورومنطيقي في جانب كبير منه ، فإن إبراهيم ناجي كان بدوره مجددا ومتأثرا بالثقافة الغربية وبرومنطيقيتها ، وكان رأسا من رؤوس جماعة أبولو إذ تم اختياره منذ اجتماعها التأسيسي ضمن لجنتها التنفيذية (208) . فما هي جملة الأسباب الذاتية والموضوعية التي جعلت هذا الطبيب يشغف بالأدب ويتجاوز الثقافة العربية الإسلامية إلى ألوان أخرى من الثقافات الأجنبية فإذا به يعجب بها وتعجبه منها بوجه خاص رومنطيقياتها ؟

ما من شك في أن النشأة القاهرية التي نشأها ناجي ضمن عائلة تحفل بالثقافة وتشجع على اكتسابها يعدّ من العناصر الرئيسية التي ينبغي ذكرها في سياق الحديث عن ثقافة هذا الرّجل . فقد كان والده المثقف كثيرا ما يأخذ بيده ليهديه إلى عيون الأدب العربي القديم والحديث وكذلك إلى مشاهير المؤلّفات الإنكليزية «فكان يقرأ معه في دواوين الشريف الرضي وشوقي وخليل مطران وحافظ إبراهيم . وكان يقرأ معه آثار الكاتب الأنكليزي ديكنز (209) ويشرح له ما يغمض عليه من قصصه وأساليبه ...» (210) .

---

(207) راجع المرجع نفسه ص 180 .
ـ راجع المرجع نفسه ص 180 و ص 181 و ص 154 و ص 155 ، حيث توجد إشارات إلى ما كتبه أبو شادي طيلة حياته من مؤلّفات متنوعة .

(208) راجع المرجع نفسه ص 326

(209) DICKENS (1812 ـ 1870) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا .

(210) «الأدب العربي المعاصر في مصر» شوقي ضيف ص 154 .

وما من شك أيضا في أن ارتياده بعد ذلك مؤسّسات التعليم المتدرجة إلى أن أسلمته إلى كلية الطب التي تخرج فيها في سنة 1923 [211] ، قد زاد في تدعيم زاده الثقافي عامة والأدبي بصفة خاصة .

فثقافة ناجي الأدبية كانت إذن ذات وجهين أولها عربي إسلامي قديم وحديث وثانيهما غربي أجنبي . وكانت علاقة ناجي بالثقافة الغربية علاقة مباشرة . وقد أمكن له النفاذ إلى هذه الثقافة بفضل معرفته ثلاث لغات غربية وهي الإنكليزية والفرنسية والألمانية [212] .

فما هي الأصول الثقافية والأدبية الغربية التي اهتدى إليها بواسطة هذه اللغات؟ يبدو أن اطلاع ناجي على الثقافة الغربية وآدابها كان متنوعا . ويبدو أيضا أن إلمامه بمختلف النزعات التي استحدثت في الآداب الغربية على امتداد القرن الماضي والشطر الأول من هذا القرن كان عميقا وشاملا . ولعل هذا هو الأمر الذي جعل أحمد عبد المعطي حجازي يقول في شأنه: «وناجي من أوائل الشعراء العرب الذين تابعوا بكثير من الفهم والتحبيذ حركة الشعر الأوربي الحديث من أول الرومانسيين الأنكليز إلى الرمزيين الفرنسيين إلى التصويريين الأمريكيين إلى المستقبليين الروس ...» [213] .

ومهما يكن من أمر فان لنا في كتاب ناجي «رسالة الحياة» دليلا على سعة اطلاعه على الفكر الغربي المعاصر وعلى مختلف تياراته الفنية والأدبية .

ولكن المتتبع لما خلفه هذا الرجل من آثار يكتشف في يسر أنه قد تأثر تأثرا خاصا بالتيار الرومنطيقي الغربي ويلمس في ثقافته أصولا رومنطيقية واضحة . ولم يقف به هذا التأثر عند حدود الإعجاب أو التفاعل السطحي فحسب بل الظاهر أنّه بلغ درجة كبيرة من العمق تجسمت .أولا في ترجمة ناجي للعديد من النصوص

---

(211) راجع المرجع نفسه والصفحة نفسها

(212) راجع «ابراهيم ناجي» أحمد عبد المعطي حجازي ص 16

(213) المرجع نفسه والصفحة نفسها

الرومنطيقية الغربية مثل «أزهار الشر» لبودلير[214] وقصيدة «إلى الريح الغربية» لشيلي[215] و «البحيرة» للامارتين[216] و «دعاء الراعي» لهنريك هايني[217] [218].

ونود في سياق الحديث عن تأثر ناجي بالرومنطيقية الغربية أن ننبه إلى «وسيط» آخر بينه وبينها يعتبر، من وجهة نظر مقارنية، على جانب من الأهمية ونعني به الجوّ الثقافي والأدبي الذي عاصره والأدباء الذين تعامل معهم ولاسيما أولئك الذين كانوا مثله من الشبان المجددين الذين التفوا حول «مجلة أبولو». بل لا بد من الإشارة أيضا إلى ماكان من تأثر ناجي بإمام أولئك الشبان وزعيمهم ألا وهو خليل مطران نفسه هو القائل: «إننا مدينون لخليل مطران بكثير من التوجيهات في شعرنا العصري. هو وضع البذور وفتح أعيننا للنور... إن المدرسة الحديثة التي يتكلم بلسانها أبو شادي وحسن الصيرفي وصالح جودت وأبو القاسم الشابي وغيرهم هي رجع الصدى لذلك الصوت البعيد الذي ردّده مطران في غير ضجّة ولا ادعاء...»[219].

وإن توفرت لنا على هذا النحو شهادة صريحة بتأثر ناجي بمطّران، فإن منطق الأمور يجعلنا نتصوّر أنّه تأثر أيضا برفاقه من جماعة أبولو، وكانوا كلّهم متّصلين بالأدب العالمي ومتابعين تياراته الفكرية الجديدة باعتراف ناجي نفسه[220]. وفي مثل هذا الإطار يصبح من المنطقي أيضا أن يكون تعامل الرجل مع أدباء عصره قد ساعده بوجه أو بآخر على مزيد التعرف على الثقافة الغربية وعلى التيار الرومنطيقي فيها.

---

(214) BAUDELAIRE (1821 ـ 1867) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا.

(215) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 40 من بحثنا.

(216) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 73 من بحثنا.

(217) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 63 من بحثنا.

(218) «ابراهيم ناجي» أحمد عبد المعطي حجازي ص 17.

(219) «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث» عبد العزيز الدسوقي ص 316.

(220) راجع المرجع نفسه ص 315.

وهكذا إذن نكون قد حدّدنا ملامح ثقافة ناجي ، ونكون قد أشرنا إلى أصوله الأجنبية عامة وإلى أصوله الرومنطيقية الغربية ، ونكون أيضا قد حاولنا أن نتبين كيفية اهتدائه إليها .

وليس من الغرابة في شيء بعد هذا أن نؤكد أن ناجي ، هذا الشاعر الطبيب الثاني ، قد تجاوب شديد التجاوب مع أصوله الرومنطيقية الأجنبية . فتشبع بها ثم حاول نقل معظم ما جاء فيها إلى الأدب العربي الحديث فكان بذلك أحد أعلامه الرومنطيقيين .

ويبدو أن ناجي قد بلغ في ذلك درجة كبيرة من النجاح حتّى قال عنه بعض الدارسين في حماسة إنه : «الشاعر الوحيد الذي أدرك جوهر الرومانسية وكابده مكابدة حقيقية كتيار متصل أو كحلقة في سلسلة الحركات التجديدية التي عرفها المجتمع والعلم والفن في أوربا منذ الثورة الصناعية إلى الحرب العالمية الأولى ...»[221] .

وإن المتتبع لما خلّفه ناجي من كتابات ولاسيما آثاره الشعرية[222] ليكتشف فيها كثيرا من العناصر المؤيدة لهذا الحكم .

* * *

لقد تبين لنا من خلال استعراضنا لأعلام الرومنطيقية العربية أن هؤلاء الأعلام كانوا يتصفون بالحساسية والتوتر النفسي ممّا جعلهم ذوي شخصيات مشكلية . سواء في علاقاتهم بذواتهم أو في رؤيتهم للعالم الخارجي وفي تعاملهم معه . ولا نريد في هذا المجال الاستنتاجي أن نصل إلى مستوى تفسير الظواهر ، وهذا أمر نعتزم القيام به في فصل قادم من هذا البحث ، لكنّنا حيال اطراد ظاهرة الإشكال النفسي الذي

---

(221) «ابراهيم ناجي» أحمد عبد المعطي حجازي ص 15 .

(222) لناجي ثلاثة دواوين شعرية وهي على التوالي : «وراء الغمام» ونشر سنة 1934 و «ليالي القاهرة» ونشر سنة 1951 و «الطائر الجريح» ونشر سنة 1957 بعد موته وله بعض الكتب النثرية إلى جانب ما ترجمه من الآداب الغربية (راجع «ابراهيم ناجي» أحمد عبد المعطي حجازي ص 29) .

سجّلناه لدى أعلام الرومنطيقية العربية نكتفي في هذا السياق بطرح هذا السؤال : ألا يمكن اعتبار هذا الإشكال النفسي عنصرا من جملة عناصر أخرى تصلح لتفسير الظاهرة الرومنطيقية في الأدب العربي بحيث تصبح هذه الظاهرة مشكلية في أساسها ويصبح الرومنطيقي العربي كائنا مشكليا في جوهره؟

ولئن اخترنا ـ مهجيا ـ إرجاء الإجابة عن هذا السؤال إلى ما بعد استكمال وصف الظاهرة الرومنطيقية في الأدب العربي واستزادة تحليلها ، فإننا نريد أن نلحّ على أن البنية النفسية المشكلية التي تميّز بها من استعرضنا من الأعلام قد هيأتهم ليعيشوا التجربة الرومنطيقية كتجربة وجودية لا كتجربة ثقافية فحسب ، والفرق واضح بين التجربتين. وإن لم يتسع المجال للتبسط في الحديث عن سلوك الرومنطيقيين العرب وعن ممارستهم للتجربة الرومنطيقية على صعيد الواقع ، وشساعة موضوع البحث لا تسمح بذلك ، فإن من يرجع إلى التراجم التي خصّ بها أعلام الرومنطيقية العربية أو إلى تراجمهم الذاتية يجد مادة زاخرة تصوّر لنا مدى الانسجام القائم بين سلوكهم والرؤية الرومنطيقية .

وهذه نقطة شبه أولى بينهم وبين معظم الرومنطيقيين الغربيين الذين حولوا هم أيضا المفاهيم الرومنطيقية إلى تجربة وجودية على نحو ما تعرض إلى ذلك باسهاب بول فان تيغم في كتابه «الرومنطيقية في الأدب الأوربي»(223).

ولئن كانت الخلفية العربية الإسلامية قد منعت الرومنطيقيين العرب من تحدي المفاهيم الأخلاقية ومن الإقبال على اللّذات لهوا وعبثا باستثناء جبران المسيحي ، فإنّنا نسجل العديد من نقط الشبه بين سيرهم وسير الرومنطيقيين الغربيين حيث يصبح اختلال الأعصاب قاسما مشتركا وكذلك الحيرة والاضطراب والمرض وحتى الموت المبكر ألم يمت جبران مصدورا في عز شبابه كما مات من قبله كيتس الأنكليزي مصدورا في السادسة والعشرين من عمره؟(224) ألم يقض الشابي نحبه مريضا وهو

---

(223) راجع "Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, pp 227 et 228.

(224) راجع "Le Romantisme Européen" Nouveaux Classiques Larousse Tome I p.15

لا يكاد يجاوز منتصف العقد الثالث من عمره؟ ألم يكن جبران كذلك لاهيا ماجنا كما كان كولريدج [225] ودي كيساي [226] وهوفمان [227] ودي موساي [228] وغيرهم؟

ألم يكن هؤلاء كلّهم وغيرهم من الرومنطيقيين العرب والغربيين قد عاشوا حياة مضطربة حائرة طلبوا ذواتهم فيها فما أدركوها؟

أما النتيجة الثانية التي يمكننا أن نخلص إليها بعد استعراضنا لأعلام الرومنطيقية العربية فهي ذات دلالة اجتماعية إذ اتضح لنا أن معظم هؤلاء الأعلام ينتسبون إلى طبقات اجتماعية متوسطة أو فقيرة. وهذه الملاحظة نكتفي بالتنبيه إليها، في هذا المستوى من البحث، في انتظار استغلالها في فصل قادم منه.

وبعد هذا فإن أهم ما تجدر الإشارة إليه ــ من زاوية نظر مقارنية ــ هو أن استعراضنا لرؤوس الرومنطيقية العربية وتحليلنا لثقافة كل منهم قد مكّنانا من الخروج بالنتائج التالية:

لقد تبين لنا أولا أن ثقافة أولئك الرؤوس كانت ذات وجهين أحدهما قومي عربي إسلامي وثانيهما غربي وهو نتيجة لمؤثرات أجنبية. وقد يحسن بنا أن نقف قليلا عند هذه النقطة لندحض التهمة التي كثيرا ما وجهت إلى الرومنطيقيين العرب رامية إيّاهم بجهل الثقافة العربية الإسلامية ولغتها وأصولها عائبة عليهم ارتماءهم في الثقافات الأجنبية وآدابها. وذلك هو الشعار الذي رفعه أنصار القديم في النصف الأول من هذا القرن محاولين أن يتصدوا به لحملات التجديد الرومنطيقية [229].

---

(225) COLERIDGE (1772 ـ 1834) أنظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا

ـ راجع "Le Romantisme Européen" Nouveaux Classiques Larousse Tome I p 12

(226) DE QUINCEY (1785 ـ 1859) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا.

ـ راجع "Le Romantisme Européen" Nouveaux Classiques Larousse Tome I p 12

(227) HOFMANN (1776 ـ 1822) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا.

ـ راجع "Le Romantisme Européen" Nouveaux Classiques Larousse Tome I p. 14

(228) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 40 من بحثنا

ـ راجع "Le Romantisme Européen" Nouveaux Classiques Larousse Tome I P. 12

(229) راجع مثلا «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث» عبد العزيز الدسوقي ص 332 و 333.

وإن انغراس الرومنطيقيين العرب في تربتهم الثقافية القومية نعتبره أمرا على جانب كبير من الأهمية لأنه يجعلنا نتأكد من أنهم استقبلوا المؤثرات الثقافية الأجنبية وهم متزوّدون بأصولهم القومية. فحدث التعامل والتداخل بين هذه الأصول وتلك المؤثرات مثلما سيتّضح لنا هذا في الفصول القادمة من هذا البحث.

وعلى هذا النحو يمكننا القول إنّه قد تمّ على أيدي الرومنطيقيين العرب «لقاء إيجابي» بين حضارتين على صعيد ثقافي أدبي. ونحن نعتبر هذا اللقاء إيجابيا لأنّه لم يكن نقلا بدون إضافة وتبنّيا سلبيا لعناصر التأثير الأجنبية يكون فيه الطرف المتقبل بلا هويّة.

وقد تأكدّنا ـ من جهة أخرى ـ من وجود أصول ثقافية أجنبية متنوعة لدى الرومنطيقيين العرب. ولقد ألح معظم هؤلاء الرومنطيقيين ـ في سياق حديثهم عن مسارهم الثقافي ـ على هذا التنوع مثلما أشار الشابي إلى ذلك مثلا في حديثه عن «جماعة أبولو» إذ قال: «لم تصبح مذهبا واضح الحدود والمعالم ولكنّها مازالت ثورة مشبوبة وإيمانا قويا، ثورة في سبيل حرية الشعر وكماله وإيمانا بسمو الغاية وجلال المبدإ. أجل هي ثورة مازالت تختلط فيها المطامح والميول وتضطرب فيها أصول المذاهب اضطراب البذور في حميل السيل»[230].

فقد اتّضح لنا أن الرومنطيقيين العرب كانوا قد عرفوا معظم التيارات الأدبية التي جدت في الثقافة العربية على امتداد القرن التاسع عشر وحتى قبله.

وقد تأكّدنا كذلك من وجود أصول رومنطيقية غربية متعدّدة الجنسيات لدى الرومنطيقيين العرب. كما سجلنا وعيهم بنوعية تلك الأصول واستعمال بعضهم لمصطلح «الرومنطيقية». فكان تأثرهم بتلك الأصول اختيارا وطلبا مقصودا لا صدفة[231].

---

(230) «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث» عبد العزيز الدسوقي ص 322

(231) سنقتصر هنا على سبيل المثال ترجمة المنفلوطي لرواية «بول وفرجيني» الما قبل رومنطيقية ولكنه لم يترجمها لنوعيتها الفنية وإنما لصبغتها الأخلاقية التربوية.

واتضح لنا أيضا أن سبل تعرّف الرومنطيقيين العرب على الرومنطيقية الغربية كانت متنوعة منها ما يرجع إلى المناخ الثقافي العام الذي ساد البلاد العربية في النصف الأول من هذا القرن ، ومنها ما يتصل بعلاقات هؤلاء الرومنطيقيين بعضهم ببعض . ولكنّنا اكتشفنا أيضا أن علاقة الرومنطيقيين العرب بالرومنطيقية الغربية كانت علاقة مباشرة أساسها معرفتهم على الأقل لإحدى اللّغات الغربية . ونستثني من هذه الوضعية بطبيعة الحال أبا القاسم الشابي الذي لم يعرف من اللّغات إلّا لسانه الأصلي ، فتم اتصاله بالرومنطيقية الغربية بفضل جملة من الوسطاء كنا قد أشرنا إليهم .

ونودّ في ضوء استعراض هذه النتائج أن نصل إلى نتيجتين تأليفيتين :

- أولاهما أن الرومنطيقية تيار وارد على الأدب العربي ولم تنشأ فيه بحكم تطورات داخلية وجدلية حصلت في صلبه مثلما هو الأمر بالنسبة إلى ظهورها في الآداب الغربية . ولئن بدا هذا الأمر بديهيا فإنه مع ذلك لا يخلو من الاشكال وهو بذلك يستدعي في رأينا توضيحا وتحليلا .

ومن ذلك أنّنا نعتقد أن ظهور الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث ، وإن لم يكن وليد حركية داخلية في صلب هذا الأدب بحيث يصبح ذلك الظهور خاضعا للمنطق الجدلي ، فإنه مع ذلك لا يمكن عقلا تصور بروز الظاهرة الرومنطيقية في الأدب العربي معزولة عن طبيعة التطوّرات الحاصلة فيه والتي مكّنته منذ مطلع قرننا هذا من تلقي الرومنطيقية الغربية واستيعابها مهما تفاوتت درجة هذا الاستيعاب . وعلى هذا النحو نكون قد زدنا في توضيح الدور الإيجابي الذي اضطلع به الأدب العربي في تعامله مع الرومنطيقية الواردة عليه وما هو من المفروض أن ينشأ عن هذا الدور في التأثر بها .

وهذه النتيجة التأليفية الأولى تسلمنا إلى نتيجة تأليفية ثانية . فإن نحن استحضرنا من جديد أن الأصول الأجنبية في ثقافة الرومنطيقيين العرب لم تكن رومنطيقية فحسب بل كانت متنوعة ، فإنه يتعين علينا أن نسلّم ، منطقا ، بأن تلك الأصول

الأجنبية غير الرومنطيقية قد أثرت فيهم أيضا . ومن البديهي أن يكون لتأثيرها فيهم انعكاس على تأثرهم بالرومنطيقية .

وهذا كلّه يفضي بنا إلى القول إن الرومنطيقية الغربية لم تكن إلّا أحد وجوه ثلاثة في الرومنطيقية العربية . أما الوجهان الآخران فهما الأدب العربي من جهة وتيارات الآداب الغربية الأخرى من جهة ثانية .

وهذه النتيجة النهائية نعتبرها على قدر كبير من الأهمية لأنها مكّنتنا من اكتشاف خاصية مميزة للرومنطيقية العربية بالقياس إلى الرومنطيقية الغربية .

الفصـل الرابـع

نظريـة الأدب في الرومنطيقيـة العربيـة
وعلاقتها الجدلية بنظرية الأدب في الرومنطيقية الغربية

نعني بنظرية الأدب في الرومنطيقية العربية جملة المفاهيم والتّصورات المتصلة بعملية الخلق الأدبي في شكلها ومضمونها على النحو الذي فهمها به الرومنطيقيّون العرب وعلى النحو الذي عبّروا به عنها.

وقد سبق أن تبين لنا في سياق تأريخنا للرومنطيقية العربية أنّها قد بلغت من النضج والاكتمال درجة جعلتنا نعتبرها تيّارا قائم الذات في مسار الأدب العربي على امتداد جزء كبير من النصف الأول من هذا القرن. فليس من الغريب، والحال هذه، أن تكون لهذا التيار ركائز نظرية متّسقة تكسبه تميزه وهويته.

فإن كان ذلك كذلك فإنه يجدر بنا منهجيا ـ قبل الشروع في تحليل النصوص الرومنطيقية العربية شكلا ومضمونا ودلالة ـ أن نبدأ أولا بالتماس عناصر الخلفية النظرية التي كان الرومنطيقيون العرب ينطلقون منها في إنشاء ما أنشؤوه من أعمال فنيّة. فإن استقامت لنا هذه العناصر وتجسمت لنا نظرية الأدب عندهم أمكننا آنذاك ـ ومنهج بحثنا يقتضي ذلك ـ أن نقارن بين هذه النظرية وبين نظرية الأدب في الرومنطيقية الغربية، ساعين بهذا العمل إلى الوقوف على مدى التشابه والاختلاف القائم بينهما، محاولين دائما استغلال أوجه الاختلاف لإبراز ما يميز الرومنطيقية العربية في هذا المجال.

ولكن قد تبيّن لنا أيضا ونحن نؤرّخ للرومنطيقية العربية أن هذا التيّار الفكري والشعوري لم يظهر في الأدب العربي ، من أول وهلة ، مكتمل الأصول قائم الذات ، بل مهدت لذلك فترة من الزمن سميناها مرحلة الإرهاصات الأولى للرومنطيقية العربية .

لذلك رأينا ـ ونحن نتأهّب لاستعراض نظرية الأدب في الرومنطيقيّة العربيّة ـ أن نحاول أولا استكشاف جذورها الأولى وذلك بربطها ربطا عضويا بما ظهر من أصول نظرية فيما كتبه رائدا الرومنطيقية العربية مطران والريحاني .

أصول نظرية عند الممهّدين للرومنطيقية العربية

مطران والريحاني :

لا نجد عند مطران والريحاني نظرية إنشائية بالمعنى الصحيح للعبارة حيث تكون الأفكار متناسقة ومتّسقة وحيث تكون الرؤية واضحة المنطلقات جلية المقاصد واعية بذاتها وعيا تاما . وذلك أمر طبيعي بالنسبة إلى كافة المراحل التمهيدية التي لا يتمكن أصحابها من تجاوز عتمة الانتقال من طور إلى طور آخر . ولكننا مع ذلك نلمس عندهما جملة من الأصول المتفرقة التي تشير إلى أن تصورات جديدة أخذت تخامر ذهنيهما فيما يتصل بالأدب وبإنشائه .

ـ موقف من الأدب السائد :

لعل أول ما يسترعي الانتباه في تصوّرات مطران والريحاني للأدب موقفهما من الأدب العربي الذي كان سائدا في عصرهما . ذلك أن المتتبع للومضات النظرية التي عبر عنها هذان الرجلان فيما خلفاه من مقالات أو من تصدير لما كتبا يكتشف عندهما موقفا ثائرا على ما كان متعارفا عليه في أيامهما من أدب ومن طرق في فهمه .

فهذا مطران على هدوئه ورصانته لا يتمالك في «البيان الموجز» الذي وضعه تقديما لديوانه الشعري عن التعبير الصريح عن صراع كان يعانيه مع من كان يمثل

التصوّرات الأدبية السائدة فيقول : «قال بعض المتعنتين الجامدين من المتنطسين الناقدين إن هذا «شعر عصري» وهمّوا بالابتسام . فيا هؤلاء نعم هذا شعر عصري وفخره أنّه عصري وله على سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدهر...»[1] .

أمّا الريحاني فلا يبدو مناهضا للأدب العربي في عصره فحسب بل هو غير راض عن هذا الأدب على امتداد تاريخه الطويل ، مستثنيا منه بعض الرؤوس فيقول : «الشعراء اثنان شاعر قومه وزمانه وشاعر العالم وكل زمان ... وشعراء العرب ما عدا ابن الفارض والمعري من الطبقة الأولى لأن في شعرهم تغلب الصناعة الشاعرية الحقيقية فيجيء ما ينظمونه شعرا عربيا فقط لا شعرا على الإطلاق»[2] .

- ضـرورة التجديـــد :

إن عدم الرضا بالتصوّرات الأدبية السائدة أفضى بمطران والريحاني إلى أن يقدما حلا بديلا رأياه في ضرورة تجديد تلك التصـوّرات. ولقد عبّرا عن إرادة التجديـد هذه في أكثر من سياق . فطران قد صدّر ديوانه بهذا الكلام فقال : «افشرعت أنظمه لترضية نفسي حيث أتخلّى أو لتربية قومي عند وقوع الحوادث الجلى متابعا عرب الجاهلية في مجاراة الضمير على هواه ، ومراعاة الوجدان على مشتّهاه ، موافقا زمانيَ فيما يقتضيه من الجرأة على الألفاظ والتراكيب لا أخشَى استخدامها أحيانا على غير المألوف من الاستعارات والمطروق من الأساليب ...»[3] .

أمّا الريحاني فإن رغبته في التجديد قد ظهرت في مقدمة ديوانه «هتاف الأودية» لما أخذ يعرف القراء العرب بـ«الشعر المنثور»[4] مثلما ظهرت بعد ذلك في كافة السياقات التي تحدث فيها عن الشعر وعن الأدب بصفة عامة[5] . والتجديد عند

---

(1) «ديوان الخليل» خليل مطران الجزء الأول ص 9 .

(2) «الريحانيات» أمين الريحاني الجزء الثالث ص 34 .

(3) «ديوان الخليل» خليل مطران الجزء الأول ص 8 .

(4) راجع «هتاف الأودية» أمين الريحاني ص 9 .

(5) راجع «الريحانيات» مثلا .

مطران والريحاني لا يقف عند حدّ شكل الأدب مثلما قد يوحي بذلك ظاهر الكلام في الشواهد السابقة. بل التجديد عملية تمسّ شكل الأدب وجوهره على حد سـواء. فطران في تواضعه المعروف عنه يشير في مقدمة ديوانه إلى ذلك بقوله: «... على أنّني أصرح غير هائب أن شعر هذه الطريقة ـ ولا أعني منظوماتي الضعيفة ـ هو شعر المستقبل لأنه شعر الحياة والحقيقة والخيال جميعا»[6]. والريحاني يلحّ كذلك على أن مزايا الشعر المنثور «لا تنحصر بقالبه الغريب الجديد فقط بل بما فيه من الفلسفة والخيال ممّا هو أغرب وأجدّ»[7].

ومن الطبيعي أن يفضي شعور هذين الرجلين بضرورة التجديد إلى تبني تصوّرات بديلة لماهية الأدب في مضمونه وشكله.

ولكن قبل التطرّق إلى هذه التصوّرات لا بد من الإشارة هنا إلى أن رائدي الرومنطيقية العربية يشبهان في رفضهما للأدب السائد في عصرهما رواد الرومنطيقية الغربية. وقد كان شأنهما في ذلك شأن «يونق»[8] و«ديدرو»[9] و«هاردر»[10] وغيرهم من هؤلاء الرواد وكلّهم ثاروا على المفاهيم الكلاسيكية في الآداب الغربية وأنبروا لتحطيمها[11]، ونادوا بضرورة تجديد الأدب وجعله في شكله ومضمونه يقوم على أسس جديدة تتجاوز المبادئ التي كانت ترتكز عليها الكلاسيكية من تغليب للعقل على العواطف والأحاسيس وصبغ الأدب بصبغة أخلاقية واجتماعية لا مجال فيها للفردية ولا للتعبير عن الذات ومن تقليد للقدامى وما ينشأ عن هذا التقليد من قيود شكلية وفصل بين الأجناس واحترام للقواعد والأصول الأدبية[12].

(6) «ديوان الخليل» خليل مطران الجزء الأول ص 9 و 10.

(7) «هتاف الأودية» أمين الريحاني ص 9.

(8) YOUNG (1633 ـ 1765) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا.

(9) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 51 من بحثنا.

(10) HERDER (1744 ـ 1803) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا.

(11) راجع "Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, p. 94.

(12) راجع المرجع نفسه ص 25 و ص 26..

ـ مضمــــون الأدب :

لقد رأينا كيف أن خليل مطران يتصوّر شعره جزءا من «شعر الحياة والحقيقة والخيال جميعا»[13] . لكنّه زادنا تدقيقا لمضمون هذا الشعر إذ جعله يدور حول محورين أوّلها ذاتي وثانيها موضوعي فقالَ : «فشرعت أنظمه لترضية نفسي حيث أتخلّى أو لتربية قومي عند وقوع الحوادث الجلى ، متابعا عرب الجاهلية في مجاراة الضمير على هواه ومراعاة الوجدان على مشتهاه»[14] .

ولعلّ أهم ما ينبغي أن نسجله من هذا الشاهد إنما هو إلحاح صاحبه على المحور الذاتي بحيث يصبح «الضمير» و «الوجدان» و «النفس» موضوعا أساسيا لشعره ومنبعا له .

ويماشيه الريحاني في ذلك باعتبار النفس وخلجاتها مادة للشعر فيقول : «وعندي لا ينبغي أن يكون الشاعر شاعر النفس عاقلا أو فيلسوفا ... وفي كل حال إن نزعات النفس لهي ماء الشعر وغذاؤه وخمره ...»[15] .

ـ شكـــل الأدب :

لقد وقف خليل مطران من مسألة شكل الأدب موقفا صريحا في «البيان الموجز» الذي صدر به ديوانه . وهو موقف يتّصل بالشعر وبشكل القصيدة الشعرية . فدعا إلى الإقلاع عن تكلف القوافي وإلى الكف عن النظر إلى البيت في حدّ ذاته وإلى اعتباره جزءا لا يتجزأ من القصيدة بأكملها فقال : «هذا شعر ليس ناظمه بعبده ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده يقال فيه المعنَى الصحيح باللفظ الفصيح ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره وشاتم أخاه ودابر المطلع

(13) راجع «ديوان الخليل» خليل مطران الجزء الأول ص 10 .

(14) «ديوان الخليل» خليل مطران الجزء الأول ص 8 .

(15) «الريحانيات» أمين الريحاني الجزء الثالث ص 35 .

وقاطع المقطع وخالف الختام بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها ...»[16] .

ولئن بدا لنا الخليل مجددا للشكل الشعري التقليدي محافظا على هيكله في الوقت نفسه فإن الريحاني كان أكثر منه جرأة وثورية فتجاوز الهيكل التقليدي للقصيدة العربية واستبدله بما سمّاه «الشعر الحر» . ولقد عرف في ديوانه «هتاف الأودية» بهذا الشكل الشعري الجديد فقال : «يدعى هذا النوع من الشعر الجديد بالفرنسية Vers libres وبالإنكليزية Free Verse ، أي الشعر الحر الطليق ، وهو آخر ما وصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج وبالأخص عند الإنكليز والأمريكيين فشكسبير أطلق الشعر الإنكليزي من قيود القافية وولت وتمن[17] الأمريكي أطلقه من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية والأبحر العرفية . على أن لهذا الشعر الطليق وزنا جديدا مخصوصا وقد تجئ القصيدة فيه من أبحر عديدة متنوعة»[18] .

وفي هذا المجال أيضا سجلنا بعض التوافق بين رائدي الرومنطيقية العربية وجيل الرومنطيقيين الرواد في الغرب إذ دعا هؤلاء أيضا إلى اكساب الأدب بعدا ذاتيا يحفل بأحاسيس الفرد ومشاعره وَرؤاه وأشواقه[19] وإلى جعله يتحرّر ممّا أثقلته به الكلاسيكية من قيود شكلية[20] .

هذه هي جملة الأصول النظرية التي أمكن لنا أن نقف عليها ونحن ندرس ما كتبه مطران والريحاني عن تصوّرهما للأدب . وهي كما نرى لم تصل إلى مستوى من الوضوح والاتساق بحيث يمكننا اعتبارها نظرية أدبية . ولكنها تشير مع ذلك إلى وصول هذين الرجلين إلى درجة معينة من التأزم في علاقتهما بما كان سائدا من التصوّرات الأدبية في زمنهما .

---

(16) «ديوان الخليل» خليل مطران الجزء الأول ص 9 .

(17) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 51 من بحثنا .

(18) «هتاف الأودية» أمين الريحاني ص 9 .

(19) راجع "Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, p.35.

(20) راجع المرجع نفسه والصفحة نفسها .

وما أشبهها في ذلك بجيل الرواد في الرومنطيقية الغربية الذين تعثّر عندهم على تطلّعات إلى تجاوز الموروث الفني الكلاسيكي . لكن هذه التطلّعات لم تصل هي أيضـا إلى درجة من التكامل والتناسق لتعتبر نظرية أدبية ماثلة المعالم[21] ، مثلما سنجد ذلك عند جيل الرومنطيقيين الذين جاؤوا بعدهم .

نظرية الأدب عند أعلام الرومنطيقية العربية .

إن مهمّة الباحث عن ملامح نظرية الأدب عند الرومنطيقيين العرب ليست عسيرة ولا شاقة ، ذلك أن هؤلاء الرومنطيقيين ، وقد استبدّ بهم الإحساس بتوهّج الذات على نحو ما مرّ بنا في فصل سابق ، كثيرا ما قدموا لدواوينهم[22] أو قدّم لها[23] ببيانات نظرية دقيقة وكثيرا ما أنجزوا دراسات نقدية ونظرية مستقلّة بلوروا فيها رؤيتهم الأدبية[24] . وللباحث إذن أن يعود إليها ليلتقط منها الأصول النظرية التي كانوا يصدرون عنها في تصوّرهم للأدب وممارستهم له . وهذا هو المسلك الذي سلكنا في تتبعنا لمنطلقات نظرية الأدب عند الرومنطيقيين العرب ولأصولها .

الثورة على القديم وعلى أنصـاره :

إن من خصائص التيارات الأدبية والفكرية بصفة عامة أنها تقف في بداية وعيها بذاتها موقفا معينا من الأدب أو الفكر السابق لها أو المعاصر إياها .

وقد يكون هذا الموقف متبنيا لحصيلة الماضي مطوّرا لها . وقد يكون أيضا رفضا لها وثورة عليها . وإن الناظر في النصوص النظرية التي كتبها الرومنطيقيون العرب يكتشف

---

(21) راجع "Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, p.29.

(22) راجع مثلا مقدمة الديوان الخامس في «ديوان عبد الرحمن شكري» ص 360 . وهي بقلم صاحب الديوان .

(23) راجع مثلا مقدمة ابراهيم ناجي لديوان أبي شادي «أطياف الربيع» ص ° د ...

(24) راجع مثلا «الغربال» ميخائيل نعيمة .

في يسر أن الثورة على ما كان شائعا في أيّامهم من طرق في فهم الأدب وممارسته تمثل منطلقا انطلقوا منه لإرساء مذهبهم النظري الجديد.

وأوّل ما يطالعنا من هذه الثورة عاطفة حادة كارهة للتصوّرات الأدبية التي كانت متعارفا عليها آنذاك، فهذا ميخائيل نعيمة يعبّر عن ذلك منذ سنة 1913 قبل أن يصبح المنظّر الأول لجماعة المهجر فيقول: «قرأت الرواية[25] فاستفزتني لكتابة مقال فيها دعوته «فجر الأمل بعد ليل اليأس» وارسلت به إلى «الفنون» وهو أول مقال نقدي حبرته، فكان فاتحة حياتي الأدبية وقد نددت فيه تنديدا مرّا بجمود اللغة العربية في خلال عصور طويلة...»[26].

وهذان العقاد والمازني يقدّمان لكتاب «الديوان» بقولها: «... وقد مضى التاريخ بسرعة لا تتبدّل وقضى أن تحطم كل عقيدة أصناما عبدت قبلها... فلهذا اخترنا أن نقدّم تحطيم الاصنام الباقية على تفصيل المبادئ الحديثة ووقفنا الأجزاء الأولى على هذا الغرض»[27].

وهذا الشابي يخاطب رفيقه الحليوي في إحدى رسائله قائلا: «لا أزيدك تأكيدا في المبادرة بتوجيه بعض أبحاثك الأدبية إليّ على جناح العجل فإنني ليلذّ لي أن تطلع الأمة التونسية على ثمرات أبنائها الشبان المخلصين ويلذّ بالأخص أن يكون العدد الأول حافزا جمّ الخصوبة والإنتاج حتّى يكون شجًى في حناجر أحلاس الجمود وطعنة في أكبادهم وغلة لا ينطفئ لها لهب في عباد الموت وأمساخ القديم»[28].

ولكن هذه المواقف العاطفية من القديم وأنصاره كثيرا ما تبلورت في كتابات الرومنطيقيين العرب لتصبح نقدا دقيقا مركّزا.

---

(25) يعني، رواية «الأجنحة المتكسّرة» لجبران خليل جبران.

(26) «جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 150.

(27) «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث» عبد العزيز الدسوقي ص 122.

(28) «رسائل الشابي» محمد الحليوي ص 39.

- رفض القديم في شكله :

تعجّ النصوص الرومنطيقية العربية النظرية بمواقف كثيرة ترفض الأدب القديم في شكله ، وهي تتصدى بوجه خاص لجانب من جوانب ذلك الشكل يتّصل باللّغة والبلاغة . فجبران سخر من الأدباء المولعين بالاستعمالات اللّغوية القديمة بقوله : « ... أمّا المقلد فقلد حتّى في حبه وغزله وتشبيبه . فإن ذكر وجه حبيبته وعنقها قال : « بدر وغزال » وإن خطر على باله شعرها وقدها ولحظها قال : « ليل وغصن بان وسهام » وإن شكا قال : « جفن ساهر وفجر بعيد وعذول قريب ... يترنّم صاحبنا الببغاء بهذه الأغنية العتيقة وهو لا يدري أنّه يسمّم ببلادته دسم اللّغة ويمتهن بسخافته وابتذاله شرفها ونبالتها »(29).

وقد أعلن الشابي من جهته رفضه للاستعمالات اللّغوية التقليدية بما فيها من زخرف البديع ومن تزيق بلاغي محنط فقط قال يصف شخصا في إحدى مذكراته : « ... وكان أكثرهم جمودا وغباوة وحدّة كهل يلمح الوضح في وجهه ويديه . فقد كان صاحبنا يعتقد أن « قبادو » أشعر الشعراء جميعا وأنه أوتي الشعر لصلاحه ، وأنّه لم يجد في العصر الحاضر من يستطيع أن يأتي ببعض ما أتى به الأسبقون من التواشيح . ولا يطرب للشعر إلّا إذا كان جناسا أو تورية وما إلى ذلك من كلف البديع »(30).

ولعلّ أكثر الرومنطيقيين نقمة على أنصار الجمود اللّغوي والتقليد البلاغي ميخائيل نعيمة الذي لا تكاد تمرّ بك الصفحة من غرباله دون أن تجد له سخرية منهم ودعوة صريحة إلى تجاوز موقفهم فهو يقول مثلا في فصل « نقيق الضفادع » : « ... في الأدب العربي اليوم فكرتان تتصارعان : فكرة تحصر غاية الأدب في اللغة وفكرة تحصر غاية اللّغة في الأدب ... فذوو الفكرة الأولى لا يرون للأدب من قصد إلّا أن

---

(29) « المجموعة الكاملة لمؤلّفات جبران خليل جبران » ميخائيل نعيمة ص 561 و ص 562 .

(30) « مذكرات الشابي » ص 74 .

يكون معرضا لغويا يعرضون فيه على القارئ كل ما وعوه من صرف اللّغة ونحوها وبيانها وعروضها وقواعدها ... فشاعرهم من إذا نظم لم يخلّ بتفعيل ولم يتعد الروي الواحد ولم يحتر من المفردات غير ما يشكل فهمه إلّا على الذين قضوا حياتهم في درس اللّغة دون سواها . وإذا أبدى عناية خاصة بصقل أبياته وتنسيق قوافيها وأكثر من الاستعارات البالية والمجازات المألوفة والتشابيه العوجاء والتوريات الخرقاء فهو أمير الشعر بلا مراء[31] » .

ويتجلّى رفض الرومنطيقيين للشكل الأدبي القديم في مستوى وحدة القصيدة الشعرية وعلاقة أبياتها بعضها ببعض ... فهم يعيبون على قصائد مقلدي القدامَى أنّها لا تمثل من حيث التّركيب بناء فنيا متماسكا تماسكا عضويا . وقد سخر العقاد من التصوّر التقليدي لهيكـل القصيدة بقوله : « ... ولكنّي مكتف بأن أقول إنّي كنت اختار موضوعات قصائدي ولست أحسب في اختيارها وصياغتها حسابا للذين يأخذون الشعر بيتا بيتا ثم لا يفرقون بين الأبيات التي توضع في قصيدة واحدة والأبيات التي توضع في قصائد شتّى بغير الاتفاق في الوزن والقافية[32] » .

ولقد عاب نعيمة على المقلدين العيب نفسه في سياق نقده لقصيد من قصائد أحمد شوقي فقال : «في « الدرة الشوقية » أمثال كثيرة من هذا الوصف السطحي ... غير أن فيها من الوصف الشعري ما يكاد يشفع بتلك التّرهات لو لم يكن ضائعا بين أبيات جاءت حشوا فبان كضمة من الزهر في حقل من العوسج[33] » .

ولم تقف ثورة الرومنطيقيين على هيكـل القصيدة العربية عند هذا الحد بل وصلت إلى المس من الركيزة الأساسية في بنيته الإيقاعية . فلئن كان القدامَى ومن قلدهم حريصين الحرص كلّه على المحافظة على قافية القصيدة يلتزمون بها في كامل

---

(31) « الغربال » ميخائيل نعيمة ص 99 .

(32) « ديوان العقاد » ص 348 .

(33) « الغربال » ميخائيل نعيمة ص 149 .

أبياتها فإن الرومنطيقيين لم يقبلوا ذلك ودعوا دعوة صريحة إلى تجاوز وحدة القافية على نحو ما صرح بذلك نعيمة في «الغربال»[34] أو على نحو ما دعا إليه أحمد زكي أبو شادي[35] .

ـ رفض القديم في مضمونه :

إن رفض الرومنطيقيين للقديم في شكله لا يقل حدة عن رفضهم لمضمونه. فكثيرا ما ثاروا على المواضيع والأفكار التي كان المقلّدون يتخّذون منها مادة لأدبهم . وقد اغتنم العقاد مثلا فرصة تقديمه للديوان الثاني الذي أصدره عبد الرحمان شكري للتنديد بالمضامين القديمة فقال : «ليس للشعر التقليدي فائدة قط وقلّ أن يتجاوز أثره القرطاس الذي يكتب فيه أو المنبر الذي يلقى عليه . وشتان بين كلام هو قطعة من نفس وكلام هو رقعة من طرس[36] » . ويتردد صدى الثورة على المضامين التقليدية بصفة مباشرة أو غير مباشرة عند كافة الرومنطيقيين العرب[37] .

وقد بدا لنا نعيمة في غرباله أكثرهم تصريحا بالدعوة إلى نبذ المضامين التقليدية فهو يقول مثلا في سياق تشهيره بالمقلدين من معاصريه : «... وبعضهم وُجدوا[38] ـ وهم زهرة أيامنا ـ لتفتيش المعاجم واجهاد القرائح في تذليل القوافي الشاردة لمدح بطريرك أو مطران أو قائم مقام أو مدير ولتهنئة صديق بغلام أو بيك بوسام ...[39] » .

---

(34) راجع «الغربال» ميخائيل نعيمة ص 116

(35) راجع خاتمة «أطياف الربيع» أحمد زكي أبو شادي ص 197 .

(36) «ديوان عبد الرحمن شكري» ص 103 .

(37) راجع مثلا «مذكرات الشابي» من ص 23 إلى ص 27 .

(38) يعني بعض أدباء عصره .

(39) «الغربال» ميخائيل نعيمة ص 48 .

هكذا كانت الثورةُ على القديم عند الرومنطيقيين العرب ، على نحو ما تبيّناه من الشواهد السابقة التي سقناها على سبيل المثال لا الحصر ، المنطلقَ الأول الذي خرجوا منه ليبلوروا نظريتهم الأدبية .

الدعـوة إلى التجديــد :

إن رفض الرومنطيقيين العرب نظرية الأدب التقليدية جعلهم بصفة منطقية يقترحون التجديد حلّا بديلا .

وقد جاء التعبير عن ضرورة التجديد في كتابات الرومنطيقيين مصاحبا لثورتهم على القديم التقليدي وعلى أنصاره .

ونكتفي في هذا الصدد بإيراد السؤال المحيّر الذي توجّه به نعيمة في غرباله إلى أبناء جلدته يدعوهم من خلاله إلى تجديد فكرهم وأدبهم . فهو يقول : « أي فكر جديد أودعه العقل العربي منذ خمس مائة سنة في خزانة الآداب العمومية فتداولته الألسن وسهرت فوقه العقول؟ ...[40] » .

وقد نشأت الرغبة في التجديد عند الرومنطيقيين من وعيهم بأن حضارتهم العربية قد أخذت تسلك مسلكا جديدا قوامه التفاعل مع الحضارات الأجنبية عنها . وإننا نعتبر « الإلمامة » التي قدم بها الشابي ديوان أحمد زكي أبي شادي « الينبوع » من أنفذ النصوص النظرية الرومطيقية إلى إدراك طبيعة الأدب العربي المعاصر وحاجياته . يقول الشابي متحدثا عن الأدب العربي في عصره : « ... والحق أنه قد أصبح من العسير جدا على الأديب العربي المعاصر أن يعصم نفسه من التأثر بالروح الأجنبية فهو لا بد أن يتأثر بهذا الروح ولو تأثرا لا شعوريا مهما كانت ثقافته خالصة في عروبتها ومهما كان غاليا في التشيع لأنصار القديم . ما ذلك إلّا لشيوع الترجمة والنقل عن الآداب الأجنبية شيوعا لم يعرفه تاريخ الآداب في عصر من عصوره »[41] .

---

(40) «الغربال» ميخائيل نعيمة ص 47 .
راجع كذلك «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ص 554 .
راجع كذلك «رسائل الشابي» ص 40 ...

(41) «آثار الشابي وصداه في الشرق» أبو القاسم محمد كرّو ص 117 .

وعلى هذا النحو اكتشف الرومنطيقيون العرب أن الطريق المفضية إلى التجديد ينبغي أن توصلهم إلى آداب الحضارات الأجنبية وإلى فكرها وفنّها فانبروا يدعون إلى ذلك صراحة وجهرا .

ولنا في الفصل الذي عقده نعيمة في « غرباله » والذي اختار له عنوان « فلنترجم » أحسن مثال على دعوة الرومنطيقيين إلى ضرورة الانفتاح على الآداب الأجنبية . يقول : « ... نحن في دور من رقينا الأدبي والاجتماعي تنبهت فيه حاجات روحيّة كثيرة لم نكن نشعر بها من قبل احتكاكنا الحديث بالغرب ، وليس عندنا من الأقلام والأدمغة ما يفي بسدّ هذه الحاجات . فلنترجم »[42] .

ولا بد هنا من التأكيد أن الرومنطيقيين لم يكونوا من دعاة الأخذ عن الأجانب بدون قيد ولا شرط . فهم وإن رأوا في ذلك سبيلا إلى التجديد أوصوا كذلك بحسن إساغة ما يؤخذ وبحسن هضمه وتمثله . فجبران خليل جبران يقول في هذا الصدد : « ... أما الشرقيون في الوقت الحاضر فيتناولون ما يطبخه الغربيون ويبتلعونه ولكنّه لا يتحوّل إلى كيانهم بل يحوّلهم إلى شبه غربيين . وهي حالة أخشاها وأتبرم منها لأنها تبين لي الشرق تارة كعجوز فقد أضراسه وطورا كطفل بدون أضراس »[43] .

هكذا أحس الرومنطيقيون بالحاجة إلى تجديد الأدب واكتشفوا الطريق إلى ذلك التجديد فانعكس كل ذلك على تصوّرهم ماهية الأدب وشكله ومضمونه ووظيفته على نحو ما سنتعرض إليه في الحديث عن الأصول الأخرى في نظرية الأدب عندهم .

ماهيـــة الأدب :

إن أوّل ما ينبغي أن نلحّ عليه في سياق الحديث عن تصوّر الرومنطيقيين لماهية الأدب هو أنّهم لم ينظروا إليه نظرة مجزّئة عازلة بل اعتبروه قسما من كلّ أشمل منه . فالأدب عندهم فرع من فروع الفن منه يستمدّ ماهيته وخصوصيته ، وكثيرا ما تعوّض

---

(42) « الغربال » ميخائيل نعيمة ص 126 .

(43) « المجموعة الكاملة لمؤلّفات جبران خليل جبران » ميخائيل نعيمة ص 555 و ص 556 .

كلمة الفنان أو الفن في النصوص الرومنطيقية كلمة الأديب أو الأدب مثلما نجد ذلك في إحدى رسائل الشابي : «إن الفنان يا صديقي لا ينبغي أن يصغي لغير ذلك الصوت القوي العميق الدّاوي في أعماق قلبه ...»[44] .

لكن تصوّر الرومنطيقيين للفن عامة والأدب خاصة لا يخلو من بعض الطرافة . فلئن كان المقلدون قد فهموا الفن والأدب على أساس أنهما صناعة فإن الرومنطيقيين قد رأوا فيهما خلقا بأتـم مقتضيات الكلمة . ومن هنا كان المخاض أول مراحل ذلك الخلق . وهو مخاض يصيب نفس الأديب ووجدانه ويذكرنا «بالحال» عند الصوفيين . والرومنطيقيون يعتبرون هذا المخاض شرطا أساسيا لكتابة الأدب . وهذا عبد الرحمان شكري يحدثنا عن ذلك بقوله : «من أجل ذلك لا ينظم الشاعر الكبير إلّا في نوبات انفعال عصبي في أثنائها تغلي أساليب الشعر في ذهنه وتتضارب العواطف في قلبه ولكن تضاربا لا يزعج نبضه طيور الأنغام الشعرية الّتي تغرد في ذهنه . ثم تتدفق الأساليب الشعرية كالسيل من غير تعمد منه لبعضها دون بعضها . أمّا في غير هذه النوبات فالشعر الذي يصنعه يأتي فاتر العاطفة ، قليل الطلاوة والتأثير»[45] .

وإن كلمة «النوبة» الّتي استعملها شكري في الشاهد السابق يمكن اعتبارها مصطلحا[46] رومنطيقيا للدلالة على مرحلة التهيؤ النفسي الّتي تسبق مرحلة الإنشاء الفني والأدبي . ويحرص الرومنطيقيون بعد هذا على تشبيه هذه «النوبة» بالوحي على نحو ما صوّره الشابي في إحدى رسائله : «... إن نوبة الشعر تمتلك علي عواطفي وأفكاري وإن ربة الشعر تعزف على قيثارتها الذهبية أناشيدها بعنف هائل ترتج له

---

(44) «رسائل الشابي» ص 131 .
راجع أيضا «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 469 .
راجع أيضا «ديوان عبد الرحمـٰن شكري» ص 209 .

(45) «ديوان عبد الرحمـٰن شكري» ص 210 .
ـ راجع كذلك «رسائل الشابي» ص 105 و ص 132 .
ـ راجع كذلك «الغربال» ميخائيل نعيمة ص 230 .

(46) يستعمل الشابي المصطلح نفسه أما نعيمة فيستعمل : «حالة الإلهام» ، (المرجعان السابقان) .

أعصابي المرهفة . ولست أدري متَى تسكن « النوبة » وتتوارى ربة الانشاد في أفقها الغامض البعيد »[47] .

وهكذا يتّضح لنا أن تصوّر الرومنطيقين لماهية الأدب يقوم أساسا على ركائز غيبية ستكون لها انعكاسات بينة الأثر في فهمهم لمضمون الأدب وشكله ولهوية الأديب ووظيفته .

مضمـــون الأدب :

لقد رأينا في سياق سابق أن الرومنطيقيين ثاروا على المضامين التقليدية لما فيها من هامشية وتكلف . ولذلك كان تصوّرهم لمضمون الأدب بديلا مناقضا للتصوّر التقليدي له . فهم يدعون إلى ربط هذا المضمون بالحياة[48] في معناها الوجودي العميق على نحو ما يبينه أبو القاسم الشابي في « الإلمامة » : « ... وإنه ليس لنا أن نطالب الشاعر في شعره بغير « الحياة » . وإذا جاز لنا أن نطالبه بأكثر من هذا فلنطالبه بأن تكون هذه الحياة رفيعة سامية تتكافأ مع ما للشاعر من قدسية الفن وجلاله ، ففي الحياة كثير من الحماقات والدنايا يتعالى الفن عن التدلي إليها من سمائه العالية »[49] .

ولكن المتتبع للنصوص الرومنطيقية العربية التي حاولت تحديد مضمون الأدب والفن سرعان ما يكتشف أن مفهوم « الحياة » فيها ذو بعدين .

---

(47) « رسائل الشابي » ص 105 .

(48) إن تسمية الشابي ديوانه « أغاني الحياة » تنطلق من هذا التصوّر لمضمون الأدب .

(49) « آثار الشابي وصداه في الشرق » أبو القاسم محمد كرو ص 121 .

- راجع كذلك « الغربال » ميخائيل نعيمة ص 30 و ص 70 و ص 85 و ص 127 .
- راجع كذلك « ديوان عبد الرحمن شكري » ص 97 و ص 209 و ص 362 .
- راجع كذلك « رسائل الشابي » ص 111 .
- راجع كذلك مقدمة المازني « لديوان العقاد » ص 15 .
- راجع كذلك « إلمامة » وقد كتبها ناجي مقدمة لديوان « أطياف الربيع » لأحمد زكي أبي شادي ص (هـ) .

فالحياة عندهم تعني من جانب أوّل حياة النفس البشرية باعتبارها عالما قائم الذات . وهي بذلك وحدة يحرص الرومنطيقيون على استكشافها وعلى الغوص في جنباتها . بل إن التعبير عما يجول في النفس البشرية من عواطف وأحاسيس هو المضمون الأصيل للأدب في تصور الرومنطيقيين العرب . يقول نعيمة ـ في هذا الصدد ـ : «... وما سلطان الأدب إلّا في أنّه أبدا يجول في أقطار النفس باحثا عن مسالكها مستطلعا آثارها ...»[50] ويقول عبد الرحمان شكري :

«فينبغي للشاعر أن يتعرض لما يهيج فيه من العواطف والمعاني الشعرية وأن يعيش عيشة شعرية موسيقية بقدر استطاعته . وينبغي له أن يعود نفسه على البحث في كل عاطفة من عواطف قلبه وكل دافع من دوافع نفسه ، لأن قلب الشاعر مرآة الكون ، فيه يبصر كل عاطفة جليلة ، شريفة ، فاضلة ، أو قبيحة مرذولة وضيعة»[51] .

ولا بدّ من الإلحاح هنا على أن تصوّر الرومنطيقيين العرب للنفس البشرية هو تصوّر لا زمني مجرد . فقد سلكوا في ذلك مسلكا يذكّرنا بالفلسفة الأفلاطونية إلى حدّ بعيد . فالنفس البشرية واحدة ومتعددة في الوقت ذاته . هي واحدة في أصلها وجوهرها . وهي متعددة في ظاهرها لكونها موزعة بين البشر منذ بدء الخليقة .

لذلك فالحديث عن نفس بشرية بعينها يشمل بالضرورة بقية الأنفس البشرية بصرف النظر عن الزمان والمكان . وهذا هو المعنى الذي أشار إليه نعيمة في الغربال إذ

---

(50) «الغربال» ميخائيل نعيمة ص 27 .
ـ راجع المصدر نفسه ص 26 ، 27 ، 70 ، 72 ، 115 ، 124 ، 125 .
ـ راجع مقدمة العقاد للجزء الثاني من «ديوان عبد الرحمٰن شكري» ص 97 وص 98 .
ـ راجع «ديوان عبد الرحمٰن شكري» ص 289 .
ـ راجع مقدمة المازني «لديوان العقاد» ص 14 .
ـ راجع «رسائل الشابي» ص 111 .
ـ راجع «الخيال الشعري عند العرب» أبو القاسم الشابي ص 135 .
ـ راجع «أغاني الحياة» أبو القاسم الشابي ص 26 وص 54 وص 124 وص 125 .
ـ راجع خاتمة ديوان «أطياف الربيع» أحمد زكي أبو شادي ص 197 .
(51) «ديوان عبد الرحمٰن شكري» ص 209 .

قال: «السرّ ياصاحبي في أن نفسك ونفسي ونفس بطرس وأحمد كلّها تستقي من مورد واحد. وذلك المورد هو الحياة وإن شئت فقل النفس الجامعة أو الله. فالحياة وإن تعدّدت مظاهرها وتنوعت أزياؤها هي وجوهرها واحد لا يتغير...»[52].

وما من شك في أن هذه الرؤية الشاملة للنفس البشرية تبعد عن تصوّر الرومنطيقيين العرب لمضمون الأدب صورة الفردية في معناها الهامشي التي تعود بعض الناس وحتّى بعض المتخصصين منهم أن يتحدثوا عنها.

وإن الباحث ليكتشف، إلى جانب هذا، أنّ الشمول في تصوّر الرومنطيقيين العرب للذات البشرية قد أفضى بهم إلى العناية بالمظهر الاجتماعي لهذه الذات باعتباره تجسيما لما يختلج بداخلها[53].

وعلى هذا النحو وجب أن يتسع الأدب في رأي الرومنطيقيين للظواهر الاجتماعية يصوّرها ويحلّلها ويقف منها موقفا، على نحو ما أثبته العقاد في تقديمه للجزء الثاني من ديوان صديقه شكري إذ قال: «فالشعر لا تنحصر مزيته في الفكاهة العاجلة والترفيه عن الخاطر ولا في تهذيب الأخلاق وتلطيف الإحساسات. ولكنه يعين الأمة أيضا في حياتها المادية والسياسية وإن لم ترد فيه كلمة عن الاقتصاد والاجتماع. فإنما هو كيف كانت موضوعاته وأبوابه مظهر من مظاهر الشعور النفساني، ولن تذهب حركة في النفس بغير أثر ظاهر في العالم الخارجي»[54].

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن اعتبار الرومنطيقيين العرب المجتمع امتدادا للنفس البشرية الواحدة المتعدّدة مثلما يظهر ذلك في الشاهد السابق قد انعكس على

---

(52) «الغربال» ميخائيل نعيمة ص 113.
- راجع المصدر نفسه ص 27، 69، 114، 115.
- راجع «المجموعة الكاملة لمؤلّفات جبران خليل جبران» ص 227...
- راجع كذلك مقدمة العقاد للجزء الثاني من «ديوان عبد الرحمٰن شكري» ص 100.

(53) راجع مثلا قصيدة «شعري» لأبي القاسم الشابي «أغاني الحياة» ص 26 و ص 27 حيث يتناغم البعد النفسي والبعد الاجتماعي للوجود البشري فيتكاملان.

(54) من مقدمة العقاد للجزء الثاني من «ديوان عبد الرحمٰن شكري» ص 102.

رؤيتهم الاجتماعية ، فأكسبها ما للنفس البشرية من شمول وعمومية على نحو ما بيّنا ، ولم يمكنهم من النفاذ إلى إدراك خصائص البنية الاجتماعية وطبيعة التعامل بين مكوناتها . وهذه الملاحظة نحرص على تسجيلها لأنها قد تفسّر لنا ظاهرة استوقفتنا أثناء البحث وتتمثل في قلّة تواتر النصوص الرومنطيقية النظرية التي تدعو صراحة إلى ضرورة اتساع الأدب للظواهر الاجتماعية وذلك بالقياس إلى ما نجد من النصوص النظرية الكثيرة التي بلور فيها الرومنطيقيون العرب مضمون الأدب ودعوا فيها إلى أن تكون النفس البشرية محور هذا الأدب مثلما أشرنا إلى ذلك .

فكأنّ المنطق الرومنطيقي في تصوّره للنفس منطلقا للحياة البشرية اقتصر على العناية بالجوهر ، واعتبره شاملا للعرض الاجتماعي .

ومع ذلك فالأمانة العلمية تقتضي بأن نعترف بوجود بعض النصوص التي دعا فيها الرومنطيقيون العرب صراحة إلى أن يكون الأدب معبرا عما يدور في المجتمع وعمّا يجد فيه .

فهذا ميخائيل نعيمة يقول مثلا في غرباله : «لكنّنا نعتقد في الوقت نفسه أن الشاعر لا يجب أن يطبق عينيه ويصم أذنيه عن حاجات الحياة وينظم ما توحيه إليه نفسه فقط سواء كان لخير العالم أو لويله . وما دام الشاعر يستمد غذاء لقريحته من الحياة فهو لا يقدر ـ حتّى لو حاول ذلك ـ إلا أن يعكس أشعة تلك الحياة في أشعاره فيندّد هنا ويمدح هناك ويكرز هنالك . لذاك يقال إن الشاعر ابن زمانه وذاك صحيح في أكثر الأحوال إن لم يكن في كلّها»[55] .

وقد تجاوب مع نعيمة في هذا المجال كل من إبراهيم ناجي[56] وابي القاسم الشابي[57] مع تفاوت في الإحساس بثقل الظاهرة الاجتماعية وفي عمق الوعي بها .

---

(55) «الغربال» ميخائيل نعيمة ص 84 .
راجع المصدر نفسه ص 152 .

(56) راجع مقدمة ابراهيم ناجي لديوان أحمد زكي أبي شادي «أطياف الربيع» ص (و)

(57) راجع ديوان «أغاني الحياة» أبو القاسم الشابي ص 27 .

ولئن شكلت النفس البشرية الواحدة المتعددة في وجودها الفردي والجماعي البعد الأول للحياة في الرؤية الرومنطيقية العربية فإن للحياة بعدا آخر أشمل وأوسع تنصهر فيه كافة المخلوقات في وحدة كونية متناسقة على نحو ما بيّنه الشابي في إحدى مذكراته إذ قال : «فقد كنت أحس بروح علوية تجعلني أحس بوحدة الحياة في هذا الوجود ، وأشعر بأنّنا في هذه الدنيا ــ سواء في ذلك الزهرة الناضرة ، أو الموجة الزاخرة أو الغادة اللّعوب ــ لسنا سوى آلات وترية تحركها يد واحدة فتحدث أنغاما مختلفة الرنات ولكنها متحدة المعاني أو بعبارة أخرى إنّنا وحدة عالمية تجيش بأمواج الحياة وإن اختلفت فينا قوالب هذا الوجود . وذلك هو ماكان يجعلني أعطف على الزهرة عطف الإنسان على الإنسان...»[58] .

وانطلاقا من هذا وجب أن يكون الأدب أيضا شاملا لعناصر هذه الوحدة الكونية متتبعا إياها مستجليا غوامضها مستكشفا مغلقاتها مثلما بيّنه نعيمة في سياق تحديده للشعر فقال : «الشعر هو غلبة النور على الظلمة والحق على الباطل . هو ترنيمة البلبل ونوح الورق ، وخرير الجدول وقصف الرعد . هو ابتسامة الطفل ودمعة الثكلى ... الشعر ميل جارف وحنين دائم إلى أرض لم نعرفها ولن نعرفها . هو انجذاب أبدي لمعانقة الكون بأسره والإتحاد مع ما في الكون من جماد ونبات وحيوان ، هو الذات الروحية تتمدّد حتّى تلامس أطراف الذات العالمية...»[59] .

والخلاصة التي نخرج بها من هذا كلّه أن مضمون الأدب في الرؤية الرومنطيقية يتصف أولا بالإنسانية لأنه يهتم بالنفس البشرية يسبر أغوارها ويغوص فيها باعتبارها واحدة على امتداد العصور وتباعد الأمكنة . كما يتصف بالوجودية لأنه ينزل هذه النفس البشرية منزلتها بين الموجودات المحيطة بها ويسعى إلى اكتشافها . وهو في كلتا الحالتين غيبي شامل إذ هو تصوير للحياة الكلية وبحث عن سرّها .

---

(58) «مذكرات الشابي» ص 21 و ص 22 .
راجع كذلك «الغربال» ميخائيل نعيمة ص 85 .

(59) المصدر نفسه ص 76 و ص 77

فإذا كان تصوّر الرومنطيقيين العرب لمضمون الأدب على نحو ما فصّلنا فكيف سيكون طرحهم لمشكلية التعبير الفني. وما هي أساليب الصياغة الأدبية التي سيبلورونها وسيدعون إليها باعتبارها كفيلة بتجسيم ما اختاروه مضمونا للأدب وبإخراجه من حيز الإحساس والفكر إلى مجال الوجود المادي؟

شكـل الأدب :

إن أوّل ما تجدر الإشارة إليه في مجال الحديث عن رؤية الرومنطيقيين العرب لمشكلية الصياغة الأدبية هو أنّهم قد تناولوا بادئ ذي بدء مادة الأدب وهي اللّغة، كقول نعيمة في غرباله : «إن لمفردات اللغة التي نصوغ منها منثوراتنا ومنظوماتنا صفات عجيبة وميزات غريبة. فلكل كلمة معنى أو روح ...»[60].

ولكنّهم أحسوا بالفرق بين اللغة ذات الوجود القاموسي والكلام الأدبي الذي هو استعمال خاص لها. ولعلّ أحسن من صرح بذلك عبد الرحمان شكري إذ قال : «ولا أنكر أن الشعر من قواميس اللغة ولكن له وظيفة كبيرة غير وظيفة القواميس»[61].

ولئن ثار الرومنطيقيون العرب على التصوّر التقليدي للتعامل مع اللّغة، ذلك التصوّر الذي يقوم على محاكاة القدامى في كلامهم وترديد ألفاظهم[62]، فإنهم قدموا البديل لذلك. والبديل ـ فيما يرون ـ إنّما هو تطوير اللّغة وربط الكلام الأدبي واللغة عامة بالحياة وجعلها مواكبين لها، على نحو ما أشار جبران إلى ذلك بقوله : «أعني بالشاعر ذلك الزارع الذي يفلح حقله بمحراث يختلف ولو قليلا عن المحراث الذي ورثه عن أبيه فيجيء بعده من يدعو المحراث الجديد باسم جديد...»[63].

---

(60) «الغربال» ميخائيل نعيمة ص 71

(61) من مقدمة «الديوان الخامس» من «ديوان عبد الرحمن شكري» ص 368.
راجع كذلك «الغربال» ميخائيل نعيمة ص 27

(62) راجع «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 561

(63) المصدر نفسه ص 560

ذلك أن جبران يعتقد أن «اللّغة مظهر من مظاهر الابتكار في مجموع الأمة ، أو ذاتها العامة ، فإذا هجعت قوّة الابتكار توقفت اللغة عن مسيرها...»[64] .

وإذا كان أنصار القديم من المقلدين يرون أن الإنشاء الأدبي قيمته في مجاراة القدامَى في استعمال غريب اللغة ، فإن الرومنطيقيين العرب قدموا مفهوما جديدا للفصاحة . فإذا كان الأدب «رسولا بين نفس الكاتب ونفس سواه» على حد تعبير نعيمة[65] فإن هذا الرسول ينبغي أن يكون واضحا في نقل رسالته . ومن ثم نادى الرومنطيقيون العرب بتبسيط الكلام الأدبي وجعله متماشيا مع بساطة الحياة وسهولتها .

وقد قال عبد الرحمان شكري في هذا المضمار : «وقد تكون العبارة الملآى بالكلمات الغريبة ، أخسّ أسلوبا وديباجة وأقلّ متانة من العبارة السهلة التي ليس بها غير المألوف من الكلمات ...»[66] وقد أيده أحمد زكي أبو شادي في ذلك بقوله : «فالشاعرة جرتريد ستين تعرف لغتها خير معرفة ، ولكنّها تعبر أسهل تعبير كأنّها تنظم بلغة الأطفال وتتجلّى شخصيتها ومواهبها في كل شعرها...»[67] .

وقد تحسن الإشارة أيضا إلى أن هذه الرؤية الجديدة للغة وللكلام الأدبي التي نلمسها عند الرومنطيقيين العرب قد وصلت ـ عند بعضهم ـ إلى درجة كبيرة من الثورية إن نحن نظرنا إليها بمنظار عصرهم . ذلك أن الدعوة إلى تبسيط اللغة قد أفضت بجبران ونعيمة إلى حد إجازة استعمال اللغة العامية في الإنشاء الأدبي باعتبار الكلام العامي أقرب إلى حقيقة الحياة والواقع . يقول نعيمة : «وربما خالفنا في ذلك بعض الذين تأبطوا القواميس وتسلّحوا بكتب النحو والصرف كلّها قائلين : إن «كلّ الصيد في جوف الفرا» ، وأن لا بلاغة أو فصاحة أو طلاوة في اللغة العامية

---

(64) «المجموعة الكاملة لمؤلّفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 554

(65) راجع «الغربال» ميخائيل نعيمة ص 27 .

(66) من مقدمة الديوان الخامس من «ديوان عبد الرحمٰن شكري» ص 369

(67) من خاتمة ديوان «أطياف الربيع» أحمد زكي أبو شادي ص 199 .

لا يستطيع الكاتب أن يأتي بمثلها بلغة فصحى . فلهؤلاء ننصح أن يدرسوا حياة الشعب ولغته بإمعان وتدقيق ... »[68] .

هذا هو إذن الجانب الأول في الموقف البلاغي الجديد الذي وقفه الرومنطيقيون العرب من مسألة الصياغة الفنية . وهو كما رأينا يمثل دعوة صريحة إلى تجديد لغة الأدب وتبسيطها ، وقد بلغ في ذلك درجة كبيرة من الثورية على ما بيّنا .

أمّا الوجه الثاني للموقف البلاغي عند الرومنطيقيين العرب فيتصل بجمال العبارة الأدبية . فهم يعتبرون هذا الجمال عنصرا من العناصر الّتي تكسب الكلام أدبيته مثلما أشار نعيمة إلى ذلك في « الغربال » إذ قال : « الشاعر نبي وفيلسوف ومصوّر وموسيقيّ وكاهن . نبي لأنه يرى بعينه الروحية ما لا يراه كل بشر ، ومصوّر لأنه يقدر أن يسكب ما يراه ويسمعه في قوالب جميلة من صور الكلام ... »[69] .

وقد حاول بعض الرومنطيقيين العرب تفسير معنَى الجمال في الكلام الأدبي واكسبوه بعدا صوتيا موسيقيا[70] كما نلمس ذلك من هذه القولة للشابي :

« ... الفن في جميع صوره وألوانه إنما هو مجموعة نسب موسيقية يوازن الفنان بينها موازنة حكيمة ملهمة »[71] .

---

(68) « الغربال » ميخائيل نعيمة ص 34
راجع كذلك « المجموعة الكاملة لمؤلّفات جبران خليل جبران » ميخائيل نعيمة ص 558 .

(69) « الغربال » ميخائيل نعيمة ص 84
راجع كذلك « رسائل الشابي » ص 131
راجع موقف شكري والمازني والعقاد في هذا المضمار كما ورد في كتاب « جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث » عبد العزيز الدسوقي صفحة 96

(70) تجدر الإشارة هنا إلى أن جبران كتب مقالة مطوّلة عن الموسيقَى في سنة 1905 وهي موجودة في صدر المجموعة الكاملة لمؤلفاته .

(71) « آثار الشابي وصداه في الشرق » أبو القاسم محمد كرو ص 122 .
راجع أيضا « الغربال » ميخائيل نعيمة ص 71 ...
راجع أيضا مقدمة ابراهيم ناجي لديوان « أطياف الربيع » لأبي شادي ص « و »

وبالإضافة إلى هذا المستوى الصوتي والموسيقي فإن للجمال مظهرا آخر يتصل بالصور وبتوليدها وابتداعها . وهنا يتكشف لنا الوجه الثالث في الموقف البلاغي عند الرومنطيقيين العرب وهو الخيال . وإننا نطالع ما خلفوه من نصوص فنجد اجماعا لديهم على أن الخيال هو عماد الخلق الإنشائي .

والحقيقة أن الخيال عند الرومنطيقيين العرب ، قبل أن يكون وجها بلاغيا ، يمثل موقفا وجوديا وممارسة سلوكية كثيرا ما تفننوا في تصوير مزاياهما مثلما أشار الشابي إلى ذلك بقوله في إحدى مذكراته : «ورب مرأى من مرائي هذا الوجود أضرم في قلبي نيران الشعور وأسكر نفسي برحيق الخيال فأصبحت شعلة نارية تتقد بين البشر»[72] . ولما كان الأدب في رأي الرومنطيقيين العرب وجها من وجوه الحياة على ما بيّنا ، فلا بدّ من أن يكون الخيال أحد وسائله وأدواته لأن الخيال ما هو إلّا مظهر من مظاهر الحقيقة على نحو ما بينه نعيمة في «الغربال» : «إذن تسألونني هل الشعر خيال فقط وتصوير ما ليس كائنا كأنه كائن؟ وأنا أسألكم بدوري ما هو الفرق بين الحقيقة والخيال ، وهل من حدّ فاصل بينهما؟»[73] .

وهكذا انبرى الرومنطيقيون العرب ــ وقد آمنوا بمنزلة الخيال الجليلة في الفنّ ــ إلى تحليله وبيان حقيقته . فثاروا على التصوّر التقليدي للخيال باعتباره يعني قلب الحقائق والابتعاد عن الصور المألوفة . وقد تحدث عبد الرحمــن شكري عن ذلك في مقدمة ديوانه الخامس فقال : «وقد فسد ذوق القراء حتّى أنّهم إذا رأوا خيالا يفسر حقيقة لم تتملكهم هزة الطرب التي تنوبهم عند قراءة الخيال الفاسد ، وإنما يعجبهم من الخيال استحالته وبعده عن المألوف عقلا ... فالخيال ليس مقصورا على التشبيهات والشاعر الكبير ليس هو ذا التشبيهات الكثيرة الذي يكثر من مثل وكأن ... فإن الخيال هو كل ما يتخيله الشاعر من وصف جوانب الحياة وشرح عواطف النفس وحالاتها ...»[74] .

---

(72) «مذكرات الشابي» ص 51 .
راجع كذلك «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 290 و ص 313

(73) «الغربال» ميخائيل نعيمة ص 80

(74) «ديوان عبد الرحمــن شكري» ص 362 و ص 363

وانطلاقا من هذا المفهوم للخيال تبين للرومنطيقيين العرب أن الأدب العربي لا يتوفر فيه الخيال الشعري الصحيح . وقد عبر البعض منهم عن ذلك في صراحة قد لا تخلو من المبالغة مثل قول العقاد : «الآريون أقوام خيال نشؤوا في أقطار طبيعتها هائلة وحيواناتها مخوفة ومناظرها فخمة رهيبة ، فاتسع لهم مجال الوهم وكبر في أذهانهم جلال القوى الطبيعية ... والساميون أقوام نشؤوا في بلاد صاحية ضاحية ، وليس فيما حولهم ما يخيفهم ويذعرهم . فقويت حواسهم وضعف خيالهم . ومن ثمّ كان الآريون أقدر في شعرهم على وصف سرائر النفوس . وكان الساميون أقدر على تشبيه ظواهر الأشياء . وذلك لأن مرجع الأول إلى الإحساس الباطن ، ومرجع هذا إلى الحس الظاهر»(75) .

وهذا الموقف قد بلوره الشابي بأكثر تبسطا وتهجما بعد العقاد بأربع عشرة سنة لما نفى الخيال الشعري عن العرب في محاضرته المشهورة التي ألقاها بنادي قدماء الصادقية .

وهكذا إذن يمكننا القول إن الرومنطيقيين العرب قد ثاروا على البلاغة القديمة ودعوا إلى تعويضها ببلاغة جديدة ذات ثلاثة وجوه هي البساطة في العبارة والجمال والخيال .

وقد يتبادر إلى الذهن من جراء فصلنا فصلا منهجيا بين تصور الرومنطيقيين العرب لمضمون الأدب وللصياغة الفنية أن هذا الفصل قائم في رؤيتهم ، لذلك نود أن نؤكد أنهم لم يعزلوا في رؤيتهم البلاغية المعاني والمضامين الأدبية عن طرق التعبير عنها . فالبلاغ الأدبي عندهم كل لا يتجزأ خلافا لما كان قائما من تصوّرات تقليدية في هذا الصدد . ولعل في ما يلي من كلام للعقاد مقتبس من مقدمة «الغربال» لنعيمة أحسن دليل على ما نقول : «المؤلف الألمعي (يعني نعيمة) يعرّف العلاقة بين اللفظ والمعنى أحسن تعريف ولا يجوز باللفظ ولا بالمعنى عن حده في البلاغة . وله في هذه

---

(75) المصدر نفسه ص 105 (من مقدمة بقلم العقاد)

المجموعة أقوال كثيرة في هذا المعنَى ، منها قوله في بلاغة شكسبير : «إنّ بين أفكاره وأكسيتها اللغوية ترابطا هو غاية في الدقّة والفنّ»[76] .

وظيفـــة الأديـــب :

يستمد الرومنطيقيون العرب تصوّرهم لوظيفة الأديب من رؤيتهم لماهية الأدب ولمضمونه وطريقة التعبير عن هذا المضمون . فإذا كان الأدب تصويرا لخلجات النفس وتطلعاتها على نحو ما مرّ بنا ، فإن وظيفة الأديب بل «شرفه»[77] يتمثلان في «أنه أبدا يشاطر العالم اكتشافاته في عوالم نفسه»[78] . وإذا كان الأدب تساؤلا عن حقيقة الموجودات فإن مهمّة الأديب إنما هي «في الإبانة عن الصلات الّتي تربط أعضاء الوجود ومظاهره»[79] .

تلك هي إذن وظيفة الأديب ببعديها الذاتي والموضوعي . ولكن الرومنطيقيين العرب يشترطون شرطا لا بد من توفّره لكي يضطلع الأديب بوظيفته . فالأديب يجب أن يكون حرًا . وبدون حرية ينتفي دور الأديب ويصبح لا معنًى له . وقد عبّر الشابي عن ذلك في إحدى رسائله قائلا : «إن الفنان يا صديقي لا ينبغي أن يصغي لغير ذلك الصوت القوي العميق الداوي في أعماق قلبه ـ أما إذا أصغَى إلى الناس وما يقولون وسار في هاته الدنيا بأقدامهم ... فقد كفر بالفن وخان رسالة الحياة»[80] .

---

(76) «الغربال» ميخائيل نعيمة ص 11 .

(77) الكلمة لنعيمة .

(78) «الغربال» ميخائيل نعيمة ص 27
راجع المصدر نفسه ص 59 .
راجع كذلك «آثار الشابي وصداه في الشرق» أبو القاسم محمد كرو ص 124 .

(79) «ديوان عبد الرحمٰن شكري» ص 287 .

(80) «رسائل الشابي» ص 131
راجع كذلك خاتمة ديوان «أطياف الربيع» أحمد زكي أبو شادي ص 200 .
راجع كذلك «ديوان عبد الرحمٰن شكري» ص 287 .

وتقترن وظيفة الأديب ـ بعد هذا ـ عند الرومنطيقيين العرب ببعد إنساني إصلاحي ونضالي . فمن الواجب عليه أن يسعى إلى الأخذ بيد بني جلدته ليهديهم إلى مواطن الحق والجمال والخير . فهو قد أوتي القدرة والعبقرية اللتين تساعدانه على التحليق « فوق ذلك اليوم الذي يعيش فيه ، ثم ينظر في أعماق الزمن آخذا بأطراف ما مضى وما يستقبل ، فيجيء شعره أبديا مثل نظرته ... »[81] ، لذلك هو مطالب بتسخير طاقاته من أجل خدمة غيره . وروح التضحية هذه أشار إليها إبراهيم ناجي في مقدمة ديوان « أطياف الربيع » لصديقه أبي شادي إذ قال : « يا صديقي نحن جنود في هذه الدنيا ، نعمل لصالح الناس ولا نبالي ما يقولون عنّا ، نعمل لخير الإنسانية ونترك الحكم علينا للتاريخ ... »[82]

وإذا كان ذلك كذلك فما الفرق بين الأديب و « النبي الهادي » الذي يفسح أمام الناس آفاق الجمال ويعلمهم روح التسامي والإنسانية في حياتهم ويرشدهم إلى معاني الحرية والكرامة ... »[83] .

بل إن الأديب نبي[84] بأتم معنى الكلمة يجاهد ويقاوم ويضطهد وهو مع ذلك يستميت في تبليغ رسالته إلى الناس « لا يعبأ بما يصيبه ، منهم من خيبة وعثار ، ولا يجزع لما يلقى من انكار للجميل وعدم تقدير للمجهود والعبقرية ... فكل هذه الآلام والمتاعب والأشجان لازمة للعبقري الفنان يستمد منها شعره ويغذي خياله »[85] .

على هذا النحو إذن أمكن لنا أن نستعرض أهم جوانب نظرية الأدب عند الرومنطيقيين العرب . وهي كما رأينا تنطلق من رفض الموقف الإنشائي التقليدي

---

(81) « ديوان عبد الرحمن شكري » ص 287

(82) مقدمة ديوان « أطياف الربيع » أحمد زكي أبو شادي ص « ع »

(83) خاتمة ديوان « أطياف الربيع » أحمد زكي أبو شادي ص 199 .

(84) راجع « الغربال » ميخائيل نعيمة ص 84
راجع كذلك « ديوان عبد الرحمن شكري » ص 287 .

(85) مقدمة ديوان « أطياف الربيع » أحمد زكي أبو شادي ص « ر »
راجع كذلك قصيدة النبي المجهول ديوان « أغاني الحياة » أبو القاسم الشابي ص 145 .

والفصاحة القديمة وتدعو إلى تجديدهما . أما البديل الإنشائي الذي قدمه هؤلاء الرومنطيقيون فإنه بدا لنا في الوقت ذاته إنسانيا يحفل بالذات البشرية سواء في وجودها الفردي أو الجماعي ويعتبرها محور الفن والأدب ، وهو ملتزم بذلك يناضل من أجله ، كما بدا في الجانب الشكلي منه جماليا وثوريا ولاسيما في نظرته إلى التعامل مع اللغة . وهو بعد هذا بديل علمي النظرة إلى العلاقة العضوية القائمة بين اللغة والمعنَى أو بين الدال والمدلول كما يقال في علم اللّسانيات اليوم . وقد بدت لنا نظرية الأدب عند الرومنطيقيين العرب ، بهذه المقومات ، متسقة متكاملة بالقدر الذي يجعلنا نعتبر منظريها أصحاب رؤية قائمة الذات للأدب والفن وما اتصل بهما .

وسنحاول في الفصل القادم من هذا البحث أن نرى إلى أي حدّ كان هؤلاء المنظرون أوفياء لهذه الرؤية في مستوى الممارسة الإنشائية والكتابة الفنية . لكن قبل بلوغ ذلك يحسن بنا ـ ومنهج بحثنا يقتضي ذلك ـ أن نقارن بين نظرية الأدب عند الرومنطيقيين العرب وبين نظرية الأدب التي استحدثها الرومنطيقيون الغربيون لنرى هل كانت النظرية العربية في هذا المجال مجرد ترديد للنظرية الغربية أم لها ما يميزها عنها وما يكسبها بالتالي خصوصيتها؟

وإن أوّل ما أمكننا تسجيله في هذا المجال أن الرومنطيقيين الغربيين ـ شأنهم في ذلك شأن الرومنطيقيين العرب ـ لهم نظرية أدب هي حصيلة رؤيتهم للإنشاء الأدبي والخلق الفني عامة ومجموع تصوّراتهم لها (86) . ورغم أن بول فان تيغم ـ وهو من أكبر المؤرخين لهذا التيار في أوربا ـ يعتقد أن نظرية الأدب عند الرومنطيقيين الأوربيين لم تبلغ درجة مثلى من الاتساق والتكامل (87) فإننا نرى مع ذلك أن ما خلفه هؤلاء الرومنطيقيون من مواقف نظرية يمكن التوحيد بين عناصره لاستخراج نظرية الأدب التي رفعوها في وجه الكلاسيكية ومبادئها الراسخة .

وقد لمسنا تشابها بين الرومنطيقيتين العربية والغربية في الثورة على القديم ، والقديم

---

(86) راجع "Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, p 300

(87) راجع المرجع نفسه والصفحة نفسها .

عند الأوربيين إنما هو الكلاسيكية بعقلانيتها وتقليدها للقدامى وتنكرها للذات الفردية وصرامتها في قواعدها الشكلية ...[88] وإن من يتفحص كتاب «ألمانيا»[89] للسيدة دي ستال[90] أو ما خلفه بارشي[91] وهوجو[92] وغيرهما من نصوص نظرية يكتشف الثورة العارمة التي ثاروها على الكلاسيكية حتى أن بارشي الإيطالي كان يعتبر الشعر الكلاسيكي «شعر الأموات» والشعر الرومنطيقي «شعر الأحياء»[93]

وقد تشابهت الرومنطيقية الغربية مع الرومنطيقية العربية أيضا في دعوتها إلى التجديد وتجاوز البلاغة الكلاسيكية. وقد انطلق الرومنطيقيون الغربيون في ذلك من مفهوم النسبية، فلكلّ عصر أدبه. وقد اعتبرت السيدة دي ستال الكلاسيكية مذهبا منبتا إن هو جرب في القرن التاسع عشر[94].

ولاحظنا أيضا توافقا بين الرومنطيقيين العرب والغربيين في فهمهم لماهية الأدب من حيث كونه فنًا لا بد أن يكون، في المقام الأول، تعبيرا عن ذات الإنسان وعن عواطفه وشعوره وخيالاته[95] على نحو ما دعا إلى ذلك الإخوان شليغل[96] ومعهما

---

(88) راجع. "Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, pp. 25, 96, 312.

(89) "De l'Allemagne"

(90) Madame de STAEL (1766 ـ 1817) انظر التعريف بها في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا.

(91) BERCHET (1783 ـ 1851) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا

(92) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 40 من بحثنا.

(93) راجع "Le Romantisme Europeen Nouveaux Classiques Larousse Tome I p. 48

(94) راجع المرجع نفسه ص 46

(95) راجع « Le Romantisme dans la Littérature Européenne » Paul Van Tieghem p 311

(96) ـ Wilhelm Von SCHLEGEL (1767 ـ 1845) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا.

ـ Friedrich Von SCHLEGEL (1772 ـ 1829) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا.

ليوبـاردي [97] وهاينة [98] وبايرون [99] وهوجو [100] وموساي [101] ولامارتين [102] ونوفاليس [103] الذي يرى أن الأدب ينبغي أن يكون « تصويرا عميقا للذات » [104] .

كما يتفق الرومنطيقيون الغربيون مع الرومنطيقيين العرب في ربط الأدب بالحياة [105] مثلما عبر عن ذلك يوكوفسكي [106] قائلا : « الشعر والحياة شيء واحد » [107] ومثلما أشار إلى ذلك سانت بوف [108] في حديثه عن الشعر « الأليف القريب منا » [109] .

وعلى المستوى الشكلي لعملية الخلق الأدبي وجدنا أيضا تشابها يكاد يكون مطلقا بين نظرية الأدب في الرومنطيقية العربية ومثيلتها الغربية . فالرومنطيقيون الغربيون كانوا دعوا هم أيضا ، إلى تجاوز لغة الأدب الكلاسيكي بما فيها من ألفاظ نبيلة منتقاة وبما فيها من تشبيهات لحقها الاهتراء والركاكة من كثرة تداولها [110] . ونادوا بأن تنطلق لغة الأدب من واقع الحياة وبأن تكون بسيطة وقريبة من الكلام الذي يفهمه عامة

---

(97) LEOPARDI (1798 ـ 1837) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا

(98) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 63 من بحثنا .

(99) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 69 من بحثنا

(100) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 40 من بحثنا .

(101) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 40 من بحثنا .

(102) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 73 من بحثنا

(103) NOVALIS (1772 ـ 1801) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا

(104) "Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, p 313.

(105) المرجع نفسه ص 307

(106) JOUKOVSKI (1783 ـ 1852) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا

(107) "Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, p 312.

(108) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 64 من بحثنا .

(109) "Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, p 309.

(110) المرجع نفسه ص 332 و ص 337 .

الناس[111] . فوردسورث[112] مثلا يعتقد أن «الشعر ينبغي أن يطعم بمفردات من واقع كلام الناس»[113] . وقد ناصره في ذلك بقية الرومنطيقيين العربيين ومنهم سانت بوف[114] وقوتيي[115] وهوجو وغيرهم ..[116] .

تلك هي إذن الجمالية الجديدة التي تبناها هؤلاء الرومنطيقيون ، وحاولوا بها تجاوز الجمالية الكلاسيكية . وقد كان تصوّرهم للغة الأدب ـ شأنهم في ذلك شأن الرومنطيقيين العرب ـ مرتبطا بالبعد الموسيقي فيها أو بما يمكن تسميته بالنغمية في النثر والشعر على حد سواء[117] .

وقد أفضى بهم هذا في الشعر خاصة ـ مثلما أفضى بالرومنطيقيين العرب بعدهم ـ إلى تجاوز النغمية الكلاسيكية وإلى الثورة على العروض وعلى الأوزان الشعرية والقوافي وإلى خلق أو إحياء أوزان جديدة لا قيود فيها من شأنها أن تعطل كتاباتهم أو تقف في وجه انطلاقتهم التعبيرية[118] .

وقد اتضح لنا من جهة أخرى أن الرومنطيقيين الغربيين اعتبروا الخيال ـ هم أيضا ـ عمادا أساسيا في البناء التعبيري مثلما دعا إلى ذلك صراحة الشاعر الإنكليزي كولريدج وغيره[119] . وقد ثار هؤلاء على الخيال في مفهومه الكلاسيكي[120] كما رفض الرومنطيقيون العرب الخيال العربي القديم لسطحيته مثلما مرّ بنا ذلك . وقد آثر

---

(111) المرجع نفسه ص 333 و ص 334 .

(112) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 67 من بحثنا .

(113) "Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, p. 334

(114) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 64 من بحثنا

(115) GAUTIER (1811 ـ 1872) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا .

(116) "Le Romantisme dans la Litterature Européenne" Paul Van Tieghem, p 337

(117) راجع "Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, p 340.

(118) راجع المرجع نفسه ص 343

(119) راجع المرجع نفسه ص 315

(120) راجع المرجع نفسه ص 335

، الرومنطيقيون الغربيون استعمال الاستعارات على التشبيهات الكلاسيكية التي مجّها الذوق فما عادت معبرة[121] ، وأعادوا النّظـر في الاستعانة بالميثولوجيا القديمة[122] .

وهناك مسألة أخرى اتفق فيها الرومنطيقيون العرب مع الرومنطيقيين الغربيين وتتصل بتصوّر وظيفة الأديب ومنزلته في المجتمع . وإذا كانت الكلاسيكية اعتبرت الأديب صانعا ماهرا ، يحسن صياغة الكلام ببراعة فائقة[123] فإن الرومنطيقية الغربية أسندت إليه دورا أجل من هذا . فالأديب مطالب بتصوير ما يطرأ على نفسه من اعتمالات وما يضطرب فيها من أحاسيس ومشاعر وما يستمده من خيالات ممّا يحيط به من طبيعة موحية[124] ، لذلك صوّرته الرومنطيقية الغربية وحيدا منعزلا يعيش في عالمه الخاص به على نحو ما أشار إلى ذلك فيني إذ قال : «إن الأسد يسير وحيدا في الصحراء فليصنع الشاعر صنيعه هذا على الدوام»[125] .

ولا يذهبن بنا الظن أن وظيفة الأديب في الرومنطيقية الغربية محصورة في هذا المدى الذاتي الضيق . فالأديب مدعو ـ وهو في عالمه ـ إلى أن يمارس واجبا اجتماعيا يتمثل في هداية الناس إلى الخير والحق والجمال وفي مشاركتهم أحزانهم وتضميد جراحهم ومساعدتهم[126] . وهو في ذلك نبي يحمل رسالة الإلاه إلى الناس[127] فهو «المشعل الذي يهدي الشعوب المتعثرة في طريقها المليء بالعقبات الكأداء» على نحو ما صوّره هوجو[128] .

---

(121) راجع المرجع نفسه ص 338 .

(122) راجع المرجع نفسه ص 335 .

(123) راجع "Le Romantisme dans la Litterature Européenne" Paul Van Tieghem, p.318

(124) راجع المرجع نفسه ص 318 وص 319

(125) راجع المرجع نفسه ص 319 .

(126) راجع المرجع نفسه ص 321 .

(127) راجع المرجع نفسه ص 320 وص 321 وص 322 .

(128) راجع المرجع نفسه ص 321 .

وعليه أن يتحمل هذه المسؤولية الملقاة على عاتقه حتّى وإن لقي من الناس اضطهادا وصدودا وعاش بينهم مذموما مدحورا[129] .

هكذا إذن اتفقت الرومنطيقية الغربية والرومنطيقية العربية في تصوّر وظيفة الأديب والدور المسند إليه فلم تفصلا بين عمله وبين منزلته واعتبرتاه نبيًّا مجهولا بين الناس .

ورغم هذا التشابه الذي يكاد يكون مطلقا بين نظرية الأدب في الرومنطيقيتين الغربية والعربية ، فقد أمكننا أن نقف على نقطة اختلاف بينهما تتصل بمسألة الأجناس الأدبية . فقد اهتمّ الرومنطيقيون الغربيون مليًّا بهذا الموضوع وثاروا على قاعدة الفصل بين الأجناس الأدبية سواء في المسرح أو في الشعر[130] ورفضوا البعض من هذه الأجناس لعدم اتساعه للمضامين الجديدة التّي استحدثوها وتخلوا عن التّراجيديا واستبدلوها بالدراما [131] واستغنوا عن جملة من الأجناس الشعرية[132] . ومحور الاهتمام هذا لا نجد له أثرا عند المنظرين الرومنطقيين العرب وذلك راجع ـ فيما نعتقد ـ إلى طبيعة التّراث الأدبي العربي الذي واجهوه والذي كان خاليا من مثل هذه المسائل التّي هي متّصلة بطبيعة الأدب الكلاسيكي الغربي .

هذه هي إذن جملة من الملاحظات التّي أمكننا رصدها ونحن نقارن بين نظرية الأدب عند الرومنطيقيين العرب والرومنطيقيين الغربيين . وإن التشابه القائم بينهما في هذا المجال لدليل بيّن على أن الرومنطيقيين العرب قد استطاعوا تمثّل المبادئ النظرية في الرومنطيقية الغربية تمثلا دقيقا . ومع ذلك فإنهم أهملوا من هذه المبادئ ما وجدوه لا يتماشى وطبيعة تراثهم الفني العربي . وفي ذلك ما يدل على أن تأثرهم كان جدليا ونقديا .

---

(129) راجع المرجع نفسه ص 320

(130) راجع "Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, pp 322, 323, 324

(131) راجع المرجع نفسه 324 وص 325 وص 326 .

(132) راجع المرجع نفسه ص 323 وص 324

الفصـل الخـامس

الأغـراض الأدبيـة في الرومنطيقيـة العربيـة بـين الأصـالة القوميـة والأصـول الأجنبيـة

لقد حاولنا في الفصل السابق من هذا البحث أن نستعرض نظرية الأدب عند الرومنطيقيين العرب . وقد أمكن لنا ـ بالفعل ـ أن نقف على أهم مقوّماتها وركائزها سواء في حدّ ذاتها أو في علاقتها بالرومنطيقية الغربية . ولكنّنا نعتقد أن هذه المقومات والركائز النظرية لا تستكمل دلالتها ومعناها إلا إذا نحن تتبعنا أثرها في ما خلفه الرومنطيقيون العرب من نصوص إنشائية لنرى إلى أي حد كان التناغم بين الموقف النظري والممارسة التطبيقية مضمونا وشكلا على حدّ سـواء ، وإلى أي مدى التزم الرومنطيقيون العرب بالمبادئ النظرية ، التي دعوا إليها ، فيما عالجوه من مواضيع وقضايا وفيما اختاروه من أساليب فنيّة للتعبير عنها .

لهذا ، اخترنا أن نخصّص هذا الفصل من بحثنا لتحليل أهم الأغراض الأدبية التي وردت في الرومنطيقية العربية ، وأرجأنا الحديث عن الصياغة الفنية وعن خصائص الخطاب في النص الرومنطيقيّ العربي إلى الفصل القادم من عملنا هذا .

وسيكون تحليلنا للأغراض الأدبية في الرومنطيقية العربيـة ذا قطبين أوّلهما الأصالة القومية إذ سنسعَى في المقام الأول إلى دراسة هذه الأغراض دراسة داخلية لنستكشف خصائصها وعلاقتها بأصولها التراثية .

وثاني القطبين الأصول الأجنبية إذ سنحرص بصفة موازية للدراسة الداخلية على تتويج الملاحظات التي ينهينا إليها البحث بالمقارنة بين الأغراض الرومنطيقية العربية وبين الأغراض التي عبّر عنها الرومنطيقيون الغربيون .

ونودّ قبل الشـروع في استعراض الأغراض الرومنطيقية العربية وفي تحليلها أن نشير إلى أننا حاولنا ، بحكم كثرتها وتشعبها ، أن نصنّفها بحسب خمسة أغراض أصلية كبرى يمكن للفروع أن تندرج ضمنها . وأوّل هذه الأغراض الأنا المشكلي ، وثانيها الطبيعة وثالثها الحب ورابعها الوطنية وخامسها المصير وما يرتبط به من مسائل فلسفية تتعلق بالوجود وبما بعده .

وقد كان تصنيفنا لهذه الأغراض على هذا النحو من الترتيب صدى لحجم تواترها في معظم النصوص الرومنطيقية العربية .

الغرض الأول :

الأنـا المشكـلي

لقد دعا الرومنطيقيون العرب ـ نظريا ـ إلى أن تكون النفس البشرية وما يداخلها من أحاسيس ويخالجها من عواطف موضوعا للأدب . ولا شك في أن هذا التصوّر جعلهم في ممارساتهم الأدبية يقبلون على أنفسهم يرسمون أشواقها ومشاعرها وتطلعاتها ونزواتها ويخصونها بالمكانة الأولى في كتاباتهم . وهذا الحديث المكثف عن النفس عند الرومنطيقيين العرب جعل الأنا يشكل محورا قائم الذات في إنتاجهم ، بل لعلّه أهمّ المحاور الواردة فيه .

وقد بدا لنا هذا الأنا ـ من خلال فحصنا للمدونة الرومنطيقية العربية ـ مشكليا [1] ومتأزما إلى أبعد الحدود ، فلا هو متوازن في علاقته بذاته ولا هو منسجم

- (1) تقابل المصطلح الغربي Problématique

مع المحيط الذي يعيش في كنفه . وسنحاول فيما يلي أن نستعرض أهم مظاهر الاشكال المكونة لجوهر الأنا عند الرومنطيقيين العرب .

الإحســـاس المرضي بالغربـــة :

إن الإحساس المرضي بالغربة والوحدة يعد من أبرز خصائص الأنا المشكلي في الرومنطيقية العربية . وهذا الشعور هو في واقع الأمر نتيجة الوعي المتوهج بالذات المتضخمة . فالرومنطيقيّ العربي مثقل بذاته يتّسع لها دون سواها ، على نحو ما يصوّره هذا المقتطف من «دمعة وابتسامة» لجبران إذ يقول : «أنظر وأتأمل بجميع هذه الأشياء من خلال بلور نافذتي فأنسَى الخمس والعشرين وما جاء قبلها من الأجيال وما سيأتي بعدها من القرون . ويظهر لي كياني ومحيطي بكل ما أخفاه وأعلنه كذرة من تنهدة طفل ترتجف في خلاء أزلي الأعماق ... لكنّي أشعر بكيان هذه الذرّة ، هذه الذات التي أدعوها أنا . أشعر بحراكها وأسمع ضجيجها ...»[2] ولعلّ ما جاء في قصيدة الشابي الموسومة بـ«نشيد الجبار» أحسن تعبير عن عنف الشعور المستبدّ بالأنا وما يصاحبه من ألم ولذّة ومرارة :

إني أنا الناي الذي لا تنتهي ... أنغامه ما دام في الأحياء
وأنا الخضم الرحب ليس تزيده ... إلّا حياة سطوة الأنواء
أما إذا خمدت حياتي وانقضَى ... عمري وأخرست المنية نائي
فأنا السعيد بأنني متحول ... عن عالم الآثام والبغضاء[3] .

وما أكثر السياقات التي تشهد على ماكان يداخل الرومنطيقيين العرب من إحساس مرضي بالذات . وهذه الظاهرة بما كان لها من انعكاس أسلوبي جعلت الرومنطيقية العربية تكون أدب ضمير المتكلم المفرد بلا منازع ، مثلما سيتبين لنا ذلك في الفصل القادم من هذا البحث .

---

(2) «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 321 .

(3) «أغاني الحياة» أبو القاسم الشابي ص 253 .

لقد كان من نتيجة هذا الوعي المتوهّج بالذات إذن إحساس الرومنطيقّ العربي بالغربة المطبقة .

وقد مكّننا استنطاق النصوص من أن نكتشف أن التعبير عن الغربة هو من أرسخ المعاني الواردة في الرومنطيقية العربية . بل هو المعنَى الأول الذي اهتدى إليه جيل المهّدين مثل مطران والريحاني . فهذا الخليل مثلا يقول مصوّرا غربته المادية والروحية في قصيدته الشهيرة «المساء» :

إني أقمت على التعلّة بالمنَى في غربة قالوا : تكون دواني
متفرّد بصبابتي متفرّد بكآبتي ، متفرّد بعناني[4]

وهذا الريحاني يشكو غربته لخالقه :

«ورأيت بمقربة مني رجلا واحدا من الواقفين
رأيت في وجه هذا الغريب
ما خالج قلبي الكئيب
فصرخت ساكتا : إلهي إنّا غريبان ههنا»[5] .

وقد أصبح التعبير عن الغربة بعد استقرار الرومنطيقية العربية ونضجها من المعاني الأساسية المتواترة فيها والتي لا يكاد يخلو منها نص رومنطيقّ . وهي غربة وجودية بالمعنى الكامل للكلمة وإحساس عميق بالوحدة ينتفي معه كل توازن وكل طمأنينة ودعة . وسواء طالعت مؤلفات جبران أو نعيمة أو ما كتبه الشابي أو شكري أو أبو شادي أو ناجي أو العقاد فإنك واجد أنفسا معذبة تشكو الغربة والوحدة في عالم هو مع ذلك مليء بالناس .

يقول نعيمة متحدثا عن قلبه :

نبذته ضوضاء الحياة فمال عنها وانفرد

(4) «ديوان الخليل» خليل مطران الجزء الأول ص 145 .

(5) «هتاف الأودية» أمين الريحاني ص 25 .

وغدا جامدا لا يحن ولا يميل إلى أحد
وغدا غريبا بين قوم كان قبلا منهمُ
وغدوت بين الناس لغزا فيه لغز مبهمُ[6] .

وهذا جبران يقول في «المواكب» متحدثا عن نفسه بضمير الغائب :

وهو الغريب عن الدنيا وساكنها   وهو المجاهر لام الناس أو عذروا[7]

وهذا ناجي يتأوه فيقول :

إني أمرؤ عشت زمانـي حائرا معذبا
مسافرا لا قوم لي مبتعدا مغتربا
أمشي بمصباحي وحيدا في الرياح متعبا[8] .

ولسنا نبالغ في شيء إن قلنا إن أبا القاسم الشابي بدا لنا أعمق الرومنطيقيين العرب إحساسا بالغربة وأقدرهم على تصويرها سواء في مذكراته أو في رسائله أو في أشعاره مثلما يتّراءى لنا ذلك من خلال هذه الفقرة المقتطفة من إحدى مذكراته والتي يقول فيها :

«أشعر الآن أني غريب في هذا الوجود ، وأنني ما أزداد يوما في هذا العالم إلا وأزداد غربة بين أبناء الحياة وشعورا بمعاني هاته الغربة الأليمة ...»[9] .

ونجد عند الرومنطيقيين العرب شعورا موازيا لمعاناة الغربة يتمثل في تأزّم علاقة الأنا بالعالم الخارجي . فالرومنطيقّي العربي لا يشعر مطلقا بالانسجام مع المحيط البشري الذي يعيش ضمنه . بل إن العلاقة متوترة بين الطرفين وهي في جوهرها قائمة على سوء التفاهم ، وعلى إحساس الرومنطيقّي العربي باضطهاد الناس له مثلما عبر عن ذلك أبو شادي في إحدى قصائد ديوانه «أطياف الربيع» بقوله :

---

(6) «همس الجفون» ميخائيل نعيمة ص 13 .

(7) «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 357 .

(8) «ابراهيم ناجي» : قصائد اختارها وقدم لها أحمد عبد المعطي حجازي» ص 53 .
انظر كذلك ديوان «وراء الغمام» ابراهيم ناجي ص 36 .

(9) «مذكرات الشابي» ص 31 ...

أمـــانـــا أيها الحب سلامـــا أيها الآسى
أتـيـت إلـيك مشـتـفـيـا فرارا من أذى الناس[10] .

وقد صوّر لنا شكري أيضا برمه بالناس وضيقه بهم في قوله :

ياهذي الحياة من لأناس يدفعون الحقوق بالشبهات
فأناس تسرهـم سيئاتي وأناس تسوؤهم حسناتي[11]

ولقد أبدع جبران خليل جبران في رسم التناقض بينه وبين محيطه في «العواصف» لما قال مخاطبا قومه : «نحن أبناء الكآبة . نحن الأنبياء والشعراء والموسيقيون . نحن نحوك من خيوط قلوبنا ملابس الآلهة ... وأنتم ، أنتم أبناء غفلات المسرات ويقظات الملاهي . أنتم تضعون قلوبكم بين أيدي الخلو لأن أصابع الخلو لينة الملامس وترتاحون بقرب الجهالة لأن بيت الجهالة خال من مرآة ترون فيها وجوهكم ... نحن ندنو منكم كالأصدقاء وأنتم تهاجموننا كالأعداء وبين الصداقة والعداوة هوّة عميقة مملوءة بالدموع والدماء»[12] .

الشعور بالحزن والكآبة :

يجسّم الشعور بالحزن والكآبة المظهر الثاني من مظاهر الأنا المشكلي عند الرومنطيقيين العرب . وهو شعور يكمل ما لمسناه عندهم من إحساس بالغربة وعدم الانسجام مع العالم الخارجي . ولا يكاد يخلو مؤلّف من المؤلفات الشعرية أو النثرية التي خلفوها من التعبير عما كان يجتاح أنفسهم من حزن وكآبة وعما كان يسيطر عليها من قتامة سوداوية جعلت أدبهم يبدو في معظم الحالات تصويرا للذات البشرية التي تنشد الفرحة فما تدركها ولاهي تعرف لها طعما .

وقد كان مطران والريحاني سباقين أيضا إلى التعبير عمّا كان يستبد بهما من حزن على نحو ما نلمس ذلك عند الخليل في قصيدته «المساء» إذ قال :

(10) «أطياف الربيع» لأحمد زكي أبو شادي ص 29 .

(11) «ديوان عبد الرحمن شكري» ص 45 .

(12) «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 393 و 395 .

ـ انظر كذلك ديوان «أغاني الحياة» أبو القاسم الشابي ص 106 و ص 253 و 254 .

«والبحر خفّاق الجوانب ضائق كمدا كصدري ساعة الامساء»[13]

ولكن من جاء بعدهما من الرومنطيقيين تفننوا في تصوير هذه التجربة النفسية المريرة وعمقوها ووصلوا في ذلك إلى حدّ التفجع الوجودي .

فهذا أبو شادي يصوّر معاناته بقوله :

وسكنت للنفس الحزينة جاثيا قلقا أفتش عالمي المترامي
فأعبّ كأس الحزن وحدي صامتا والصمت بعض عبادة المتسامي[14]

وهذا نعيمة يسجل في مذكراته قوله : «تكتنفني اليوم كآبة لم أعرف لها مثيلا من قبل ... كأن أفعوانا ينهش قلبي . في التاسعة عشرة وكأنني في التسعين ...»[15] .

وهذا شكري يبث الحياة همومه بقوله :

حياتي ! إن الجسم يبلى ودونه فؤاد شجي ليس يدركه البلى
إلى م حياتي أذرف الدمع حسرة ولا ينفع المحزون أن ردّد البكا[16]

وقلّب بصرك بعد هذا في ديوان «أغاني الحياة» لأبي القاسم الشابي تجد الحزن فيه معنًى قارا بل تلق الشاعر يتّخذه عنوانا لبعض قصائده[17] .

أمّا جبران فإن تجربة الحزن والكآبة جعلته يستخلص منها فلسفة تبدو مثلا في قوله : «إن النفس الحزينة المتألّمة تجد راحة بانضمامها إلى نفس أخرى تماثلها بالشعور ... فرابطة الحزن أقوى في النفوس من روابط الغبطة والسرور»[18] .

---

(13) «ديوان الخليل» خليل مطران الجزء الأول ص 145 .
— انظر كذلك «هتاف الأودية» أمين الريحاني ص 25 .

(14) «أطياف الربيع» أحمد زكي أبو شادي ص 35 .

(15) «سبعون» ميخائيل نعيمة المرحلة الأولى ص 241 .

(16) «ديوان عبد الرحمـٰن شكري» ص 405 .

(17) راجع ديوان «أغاني الحياة» أبو القاسم الشابي ص 67 و ص 92 و ص 120 و ص 163 .

(18) «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 185 .

الشعـور بالحـيرة والقـلق :

يمثل هذا الشعور كذلك جانبا آخر من جوانب الأنا المشكلي في الرومنطيقية العربية . ويبدو هذا الشعور أيضا طبيعيا ، من وجهة نفسية ، بالنسبة إلى من عاش تجربة الغربة والحزن والكآبة . والرومنطيقي العربي يتراءى لنا حيران قلقا كأعنف وأقسى ما يكون . وهو لا يملك من أمره إلّا الإحساس بذلك والتذمر منه مثلما يبدو لنا ذلك في بعض أشعار أبي شادي :

ماذلك القلق المساور مهجتي أتراه إلا لوعة للخالق
هو في صميم مشاعري متغلغل وبروحه أحيا بقلبي الخافق[19] .

ولقد صوّر لنا نعيمة أيضا في ديوانه «همس الجفون» قلقه وحيرته فقال :

ما بال سكينتي اضطربت
وجحافل أشباحي هربت
والغاب وما فيها ووجوه
رفاقي عن عيني احتجبت؟
قد عاد الشك وأنصاره
آلام العيش وأوزاره
وأطلّوا من قلبي ليروا
قلبا تتقطع أوتاره...[20]

وتتجاذب ناجي الحيرة أيضا وينتابه القلق فيصرخ بدوره :

أبغي الهدوء ولا هدوء وفي صدري عباب غير مأمون[21]

(19) «أطياف الربيع» أحمد زكي أبو شادي ص 27 .
(20) «همس الجفون» ميخائيل نعيمة ص 45 .
(21) «وراء الغمام» ابراهيم ناجي ص 28 .

أما الشابي فيحاول التخفيف من وطأة ما يحسّ به فيخاطب رفيقه بقوله :

أنشد الراحة البعيدة ، لكن خاب ظنّي وأخطأت أحلامي
فمعي في جوانحي أبد الدهر فؤاد إلى الحقيقة ظامي[22] .

وقد يبلغ الشعور بالقلق والحيرة ذروته عند الرومنطيقيين العرب فيلتمسون منه مخرجا في الموت الذي يحمل معه الراحة الأبدية على نحو ما عبر عن ذلك العقاد في قوله :

«أنّى لمحراب الأسَى فهواجسي تأبى الطهور بغير دمع دافق
كذب الوجود نعيمه وشقاؤه يا طول شوقي للحِمام الصادق[23]

وهذا المعنَى نفسه نجده عند الشابي[24] وعند جبران[25] وعند غيرهما من الرومنطيقيين العرب على نحو ما ستتبينه في سياق قادم من هذا الفصل .

الشعــور باليــأس :

تكتمل الواجهة السلبية من الأنا المشكلي عند الرومنطيقيين العرب بالشعور باليأس . وهو يأس وجودي حصل في أنفسهم نتيجة الصراع المرير بين الإحساس بالذات وعدم انسجام تلك الذات مع نفسها ومع العالم الخارجي الذي يحيط بها . فإذا بها تعيش الفشل في أقسَى مظاهره . فأما أبو القاسم الشابي فقد شكا في قصيدته «الدموع» يأسه من الحياة فقال :

ضاع أمسي وأين مني أمسي وقضَى الدهر أن أعيش بيأسي
لم تخلف لي الحياة من الأمـ ـس سوى لوعة تهب وترسي[26]

---

(22) «أغاني الحياة» أبو القاسم الشابي ص 109 .

(23) «ديوان العقاد» ص 79 .

(24) راجع مثلا «أغاني الحياة» ص 112 .

(25) راجع كذلك «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 335 .

(26) «أغاني الحياة» أبو القاسم الشابي ص 73 .

وأما نعيمة فقد باح بيأسه للنهر المتجمّد فخاطبه قائلا :

قد كان لي ، يا نهر ، قلب ضاحك مثل المروج
حرّ كقلبك فيه أهواء وآمال تموج
قد كان يضحي غير ما يمسي ولا يشكو الملل
واليوم قد جمدت كوجهك فيه أمواج الأمل(27).

وقد أفضى اليأس من الناس بإبراهيم ناجي إلى الهرب والعزلة فقال :

مكاني المادئ البعيد كن لي مجيرا من الأنام
قد أملّك الهارب الطريد فآوه أنت والظلام(28) .

ويبدو أن عبد الرحمن شكري بلغ به اليأس إلى حدّ اتخاذه إياه اختيارا في الحياة وشعارا فقال :

مالي أراقب نفسي في تمنيها وحالة اليأس ترضيني وأرضيها
نزهتها عن رجاء لست آمنه حتّى كأني بالتنزيه أغنيها(29) .

ويصف لنا أبو شادي هول تجربة اليأس في إحدى قصائده فيقول :

أحيا بأشجان تميد رواسيا وتميت كل رجائي البسام
فإذا فررت إلى الضياء هنيهة أجفلت ثم قصدت كهف ظلامي(30) .

على هذا النحو إذن يهرب الأنا الرومنطيقي أو يتقوقع وهو يتجرع يأسه وفشله .

---

(27) «همس الجفون» ميخائيل نعيمة ص 12 .
(28) «وراء الغمام» ابراهيم ناجي ص 75 .
(29) «ديوان عبد الرحمن شكري» ص 51 .
(30) «أطياف الربيع» أحمد زكي أبو شادي ص 35 .

مــرض العصـــر :

يتداخل الشعور بالغربة والوحدة والإحساس بالحزن والكآبة واليأس فيجعلان من الرومنطيقي العربي كائنا مريضا بأتم معنى الكلمة. وإذا جميع علامات المرض وأعراضه بادية عليه. وإذا كانت العلة الجسمانية أساس السقم بالنسبة إلى خليل مطران فبه مرض روحي ما استطاع أن يشفى منه. يقول الخليل :

إني أقمت على التعلة بالمنى في غربة قالوا تكون دوائي
إن يشف هذا الجسم طيب هوائها أيلطف النيران طيب هواء[31].

أما الشابي فقد ثقلت عليه وطأة هذا المرض واشتد به «الوجع النفسي» فأسال منه «دموع» الألم. فقال في قصيدته التي عنوانها «الدموع».

لم تخلف لي الحياة من الأمـ ـس سوى لوعة تهب وترسي
تتهادى ما بين غصات قلبي بسكون وبين أوجاع نفسي[32].

وكتب أبو شادي «نشيد الألم» فقال في مطلعه :

دعيني أغنى نشيد الألم فكم ملء آلامنا من نغم[33]

وحاول ناجي من جهته أن يطلب الشفاء لمرضه فما أفلح :

أين الشفاء ولم يعد بيدي إلّا أضـاليل تداويني؟[34]

واتخذ نعيمة من البكاء متنفسا لعلته فقال مخاطبا نهرا متجمّدا :

بالأمس كنت إذا سمعت تنهدي وتوجعي
تبكي. وها أبكي أنا وحدي، ولا تبكي معي[35].

---

(31) «ديوان الخليل» خليل مطران الجزء الأول ص 145.
(32) «أغاني الحياة» أبو القاسم الشابي ص 73.
(33) «أطياف الربيع» أحمد زكي أبو شادي ص 52.
(34) «وراء الغمام» ابراهيم ناجي ص 27.
(35) «همس الجفون» ميخائيل نعيمة ص 10.

وصوّر العقاد أيضا علته التي ما استطاع الربيع أن يشفيها :

وكأن نور الحدائـق طاقة نثرت على قبري السرور الراهق
ويثير شجوي، من عليل نسيمه سقم أراه اليوم غير مفارقي[36]

ويتضح لنا من هذه الاستشهادات كلّها أن الرومنطيقي العربي يصرح بمرضه ويصفه ويصوّر ما يحمل في نفسه منه . وهو واع بأن مرضه هذا لا دواء له لأنه من النفس جبلت عليه . ويبدو أن لا أحد من الرومنطيقيين قد تعمق في تحليل نوعية هذا المرض مثلما فعل جبران إذ قال : «أمّا تلك الكآبة التي اتبعت أيام حداثتي فلم تكن ناتجة عن حاجتي إلى الملاهي لأنها كانت متوفرة لديّ ، ولا عن افتقاري إلى الرفاق لأنني كنت أجدهم أينما ذهبت ، بل هي من أعراض علة طبيعية في النفس كانت تحبب إلي الوحدة والانفراد ...»[37] .

هو إذن مرض العصر الذي لا سبب ظاهرا يحدّده ولا علاج يذهب به .

إرادة القـوّة والتـــمرّد :

لا بد من الإشارة في سياق الحديث عن الأنا المشكلي في الرومنطيقية العربية إلى أن صورة هذا الأنا وإن بدت لنا في معظم الأحيان مظلمة قاتمة مريضة عليلة فإن فيها مع ذلك جانبا إيجابيا مشرقا ومضيئا . ويتمثل هذا المظهر الإيجابي في إرادة القوّة والثورة على الضعف واليأس والتمرّد على ما يمثلها . فالرومنطيقيّ العربي يحاول بين ظلمتي كآبة أن ينسّى يأسه وأن يتحدّى مرضه بالتفاؤل وبالتعلق بالأمل مثلما صوّر لنا نعيمة ذلك في إحدى قصائده قائلا :

لـــمّــــا أتـــتني بــــالأمس روحي
تشـــكـو جــروحـــا فـــوق الجـــروح

(36) «ديوان العقاد» ص 79

(37) «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 73!

همست سرّا في روح روحي
يا روح غنّي ولا تنوحي[38]

وقد يحدث أن يكتشف الشابي صباحا جديدا فيشدو :

اسكني يا جراح واسكتي يا شجون
مات عهد النواح وزمان الجنون
وأطل الصباح من وراء القرون[39] .

ويقارب ناجي السعادة فيقول :

أيهذا الوادي المحبب ما زرتك حتّى سألت عن أوصابي
أين راحت لواعجي أين آلامي اللّواتي أهرمنني في الشباب
عادوتني طفولتي فيك حتّى خلت أني ما اجتزت يوم عذاب[40]

أما العقاد فيعبر ـ متفلسفا ـ عن تعلقه بالأمل :

شر ما يلقَى الفتَى أجل ضيق عن واسع الأمل[41] .

وقد يصل الانفراج النفسي المؤقت بالرومنطيقي العربي إلى تصنع القوّة وطلبها . وإذا بذلك الضعيف الباكي المنعزل يخرج فجأة من قوقعته ويحاول الظهور بمظهر القوي العاتي الجبار على نحو ما فعله الشابي مثلا :

سأعيش رغم الداء والأعداء كالنسر فوق القمّة الشمّاء
أرنو إلى الشمس المضيئة ... هازئا بالسحب ، والأمطار والأنواء
لا أرمق الظلّ الكئيب ... ولا أرى ما في قرار الهوّة السوداء[42] .

---

(38) «همس الجفون» ميخائيل نعيمة ص 67 .
(39) «أغاني الحياة» أبو القاسم الشابي ص 232 .
(40) «وراء الغمام» ابراهيم ناجي ص 162
(41) «ديوان العقاد» ص 107 .
(42) «أغاني الحياة» أبو القاسم الشابي ص 252 .

ونجد الصورة نفسها تقريبا عند أبي شادي في قصيدته «سكان الهواء» :

ونكتسح الفضاء بلا سدود وكم في الأرض سد للعباء
ونعرض تحتنا الدنيا كأنّا خلقناها لسجن الأدنياء[43]

أما نعيمة فهو القوي بما في عناصر الطبيعة من قوّة إذ يخاطب نفسه قائلا :

أنت ريح ونسيم ، أنت موج أنت بحر
أنت برق ، أنت رعد ، أنت ليل ، أنت فجر
أنت فيض من إله ![44]

ويحرص العقاد في بعض وثبات عزمه على أن يبرز قدرته على تحمل المصائب والأثقال فيقول :

حمل فؤادي ما يؤودك حمله إني لأجلد للهموم وأصلب[45]

ويحيط جبران نفسه بهالة من العظمة والوقار ليظهر بمظهر الإنسان الأرقى «الجبار الرئبال» .

في ظلام الليل يمشي مبطئا وهو مثل الليل هولا قد بدا
وحده يمشي كأن الأرض لم تبر إلّاه عظيما سيدا[46]

وتصنّع القوّة عند الرومنطيقي العربي كثيرا ما يصاحبه التمرد على الحياة ونواميسها حينا وعلى الناس حينا آخر.

فشكري ثائر على الدهر بقوله :

---

(43) «أطياف الربيع» أحمد زكي أبو شادي ص 106 .

(44) «همس الجفون» ميخائيل نعيمة ص 21 .

(45) «ديوان العقاد» ص 24 .

(46) «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 608 .

أرمي بشعري في حلق الزمان ولا أبيت منه على هم وبلبال[47]

وجبران متمرّد على قيود المجتمع ومواضعاته مثلما يبدو لنا ذلك من تعليقه هذا : «أما الذين سيعيبون سلمَى كرامة محاولين تلويث اسمها لأنها كانت تترك منزل زوجها الشرعي لتختلي برجل آخر فهم من السقماء الضعفاء الذين يحسبون الأصحاء مجرمين وكبار النفوس متمرّدين»[48] .

والشابي متمرّد على شعبه :

أيها الشعب ! ليتني كنت حطابا فأهوي على الجذوع بفأسي[49]

ويشاركه جبران هذا الموقف في مقالته : «لكم لبنانكم ولي لبناني»[50] ..

وما من شكّ في أن ما نجده عند الرومنطيقّي العربي من إدعاء القوّة والميل إلى الثورة والتمرّد يعد ـ في جانب منه ـ رجع الصدى للفكر النيتشي الذي انبهر به جبران منذ سنة 1912 وسعَى إلى التعريف به وبأبعاده بل تأثر به في كتاباته أيما تأثر مثلما سبق أن أشرنا إلى ذلك .

فإن استحضرنا ما كان لجبران من منزلة في تاريخ الرومنطيقية العربية ومن إشعاع على الرومنطيقيين العرب فإننا نكون قد بررنا ظهور هذه النغمات النيتشية في أدب معظم الرومنطيقيين العرب .

وعلى هذا النحو إذن تمثُّلُ أمامنا بعض ملامح الأنا في الرومنطيقية العربية . وهو كما رأينا متأزم في جوهره . فهو موزع بين السلبيّة والإيجابيّة غريب كئيب يائس قلق مريض ولكنّه مع ذلك قد يتفاءل وقد يتعلّق بأهداب الأمل وقد يشعر بالقوّة أو يتصنّعها فيثور ويتمرّد .

---

(47) «ديوان عبد الرحمن شكري» ص 157 .

(48) «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 224 .

(49) «أغاني الحياة» أبو القاسم الشابي ص 145

(50) راجع «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 524 .

ومهما يكن من أمر فهو كثيف الحضور في النّص الرومنطيقيّ العربي لأنه سبب ذلك النّص وغايته ، مثلما تبيّن لنا ذلك في الفصل السابق من هذا البحث .

ونود في هذا المجال أن نلحّ على أن هذه « الأنانية »[51] في الأدب ، إذ تصبح الذات محورا أساسيا في العملية الإنشائية والخلق الفنّي والرؤية للعالم بصفة عامة ، ظاهرة جديدة في الأدب العربي استحدثها الرومنطيقيون وركّزوها . صحيح أن الأدب العربي منذ أقدم عصوره عبر عن خلجات النفس وما يتلاعب فيها من آمال وتطلعات وما يعترها من شعور بالعجز والضعف والحيرة والهزيمة ... ولكن الأدباء العرب قبل الرومنطيقية لم ينظروا إلى النفس نظرة فلسفية ولا اعتبروها مركز الموجودات ، فلم تحتل في أدبهم المنزلة التي احتلتها في الأدب الرومنطيقيّ . ومن هنا وجب التفريق بين النغمات الذاتية الموجودة في الأدب العربي وبين « الأنا الرومنطيقيّ » . ولا شكّ في أن عدم التمييز بين الظاهرتين هو الذي جعل بعض الدارسين يعتبر الرومنطيقية قديمة في الأدب العربي . وهو موقف يبدو لنا خاطئا من أساسه ، ولا يستند إلى تحليل علمي للأمور .

وهذه الملاحظة تفضي بنا إلى هذا التساؤل : كيف اهتدى الرومنطيقيون العرب إلى هذا التصوّر لـ « الأنا » ؟ وكيف استطاعوا أن يطوّروا النغمات الذاتية التي وجدوها في تراثهم القومي وأن يكسبوها هذا البعد الفلسفي الوجودي وأن يكثفوا حضورها في كتاباتهم ؟

لسنا نشك ـ في محاولة الإجابة عن هذا السؤال ـ في أن ظروف الرومنطيقيين العرب الذاتية والموضوعية التي استعرضنا جانبا منها في الفصل الثالث من هذا البحث قد كان لها دور متميز في بلورة صورة الأنا المشكلي في أدبهم وإكسابها خصوصيتها ونوعيتها . وهذا موضوع سنعيد الخوض فيه في الفصل التفسيري من هذا البحث .

ولكننا لسنا نشك أيضا في أن المصادر الرومنطيقية الغربية التي اطلعوا عليها قد

(51) ينبغي أن تفهم هذه الكلمة بمعناها اللغوي الأصلي لا بإيحائها الأخلاقي.

أثرت فيهم تأثيرا واضحا في هذا الميدان بالذات . لذلك يكاد التماثل يكون كاملا بين الرومنطيقيتين الغربية والعربية فيما يتعلق بصورة الأنا .

فالأنا في الرومنطيقية الغربية يبدو أيضا مشكليا . والرومنطيقيّ الغربي استبد به كذلك الإحساس المرضي بتضخم الذات فاعتبرها مركز العالم[52] ، وعبر أيضا عمّا كان يستولي عليه من مشاعر الغربة والحيرة والقلق الوجودي[53] والإحساس بالاضطهاد وعدم الانسجام مع ما يحيط به[54] . والنصوص الرومنطيقية الغربية مليئة بأنات الأنا الحزين المتألّم طافحة بدموعه[55] . وكان الرومنطيقيون الغربيون يجدون في ذلك بعض ما يخفّف أوجاعهم حتّى إن الأنكليزي شيلي[56] كان يقول :

« إن أعذب أغانينا إنما هي تلك التي تعبّر عن الأفكار الأكثر حزنا »[57] .

وكان موساي[58] يردّد معه : « ان أجمل أنشوداتنا إنما هي الأكثر تعبيرا عن يأسنا »[59] .

والأنا الرومنطيقيّ الغربي لم يكن أيضا سلبيا ولا انهزاميا من جوانبه كافة ، بل فيه بعض الإيجابيات المتمثلة في الثورة والتمرّد على المجتمع ونواميسه[60] . ولكن الرومنطيقيّ العربي بدا لنا أكثر تمرّدا لتأثّره بالفكر النيتشي على نحو ما بيّنا .

ولعل هذه الفقرة لبول فان تيغم تلخص أحسن تلخيص أهم مميزات الأنا المشكلي في الرومنطيقية الغربية ومرض العصر الذي كان يلم به :

---

(52) راجع "Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, p. 225.

(53) راجع المرجع نفسه ص 224 .

(54) راجع المرجع نفسه ص 230 .

(55) راجع المرجع نفسه ص 354 وص 355 .

(56) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 40 من بحثنا .

(57) راجع "Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, p. 355.

(58) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 40 من بحثنا .

(59) راجع "Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, p. 355.

(60) راجع المرجع نفسه صفحة 227 .

«لا يحسّ الأنا الرومنطيقي عامة بالسرور ولا بالتفاؤل ولا بالثقة في المستقبل فهو يتألّم من القطيعة بينه وبين العالم ومن نبوّته المجهولة ومن خيباته في الحياة ومن المثل العليا التي يطلبها فلا يدركها ومن كبريائه الجريح ومن فشله في الحب. والأنا الرومنطيقي راض بحزنه ويجد متعة مبهمة في الشعور بالألم ـ باعتبار ذلك من مميزات العظماء ـ كما يجد لذة في تحليل مرضه»[61].

الغرض الثـاني :

الطبيعـــة

ليس الحديث عن الطبيعة ووصف جمالها والتمتع به أمرا جديدا في الأدب العربي. فكثيرا ما اعتنى الأدباء العرب منذ العصر الجاهلي بالنظر إلى ما يحيط بهم من إطار طبيعي، وكثيرا ما حاولوا الإشارة إلى مواطن الجمال فيه، وكثيرا ما حاولوا أيضا تشخيص الطبيعة بقمرها ونجومها وشمسها ونوّارها وليلها وريحها، فخاطبوها وجعلوها تشاركهم أفراحهم وأتراحهم. ولعلّ أدباء العصر العباسي ومعهم أدباء الأندلس قد بلغوا في ذلك شأوا بعيدا صنعة وإبداعا.

وقد واصل الأدباء الرومنطيقيون العرب السير في هذا النهج. فقد حفلت النصوص الأدبية التي خلفوها بوصف جمال الطبيعة في شتّى مظاهره. ولعل معارضة العقاد لنونية ابن الرومي المستهلّة بوصف الطبيعة أحسن دليل على ما نسوق، فهو يقول :

هذا الربيع تجلى في مواكبه وهكذا الدهر آن بعدها آن
تفتحت عنه أكمام السماء رضى وزفه من نعيم الخلد رضوان
وشائع النّور في البستان باسمة والأرض حالية، والماء جذلان[62]

أمّا شكري فقد أُخذ بجمال «شفق الغروب» فقال :

---

(61) راجع "Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, p.244

(62) «ديوان العقاد» ص 41.

شفق الغـروب وانـه سحر تـراح لـه القلـوب
وكأنـه الأنمـاط أعــ ــلى صنعها فنّ عجيــب[63].

ويصف نعيمة جبل صنين فيقول :

« ... وأخيرا ماذا يجديك قولي إنْ صنين يبدو كما لو كان على مرمًى حجر من الشخروب؟ فلا عيناك تشبّعتا مثل عيني بمناظر أخاديده وأفاريزه ومنحدراته ، وبرقصة الأنوار والظلال العجيبة على جبهته ... »[64] .

ويخصّص أبو شادي أحدَ دواوينه ليتحدث عن « أطياف الربيع » فإذا به يقول :

بسـم الـربيع بزنبـق وبـوردة وأطلّ يهتف من ثغور الليلك[65]

وقد حذا الرومنطيقيون العرب أيضا حذو أسلافهم في تشخيص الطبيعة ومخاطبتها وبثّها ما يخامرهم من أفكار وما يداخلهم من خلجات وما يضطرب فيهم من أحاسيس وعواطف .

فقد شخّص جبران الطبيعة ـ وما أكثر ذلك في أدبه ـ فقال :

« لاح الفجر وارتجفت السكينة لمرور نسماته وسال النور البنفسجي بين دقائق الأثير ، وابتسم الفضاء ابتسامة نائم لاح له في الحلم طيف حبيبته ... »[66] .

وخاطب ناجي القمر بقوله :

يا أمير الظلام إنك تبدو حائر الرأي واضح التّرداد[67] .

ويستبدّ القلق بنعيمة فيخاطب « النهر المتجمد » ويشكو إليه تعاسته وبؤسه النفسي :

---

(63) « ديوان عبد الرحمــن شكري » ص 664 .

(64) « سبعون » المرحلة الأولى ميخائيل نعيمة ص 50

(65) « أطياف الربيع » أحمد زكي أبو شادي ص 11 .

(66) « المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران » ميخائيل نعيمة ص 55 .

(67) « وراء الغمام » ابراهيم ناجي ص 161 .

يا نهر ذا قلبي ، أراه ، كما أراك مكبّلا
والفرق أنّك سوف تنشط من عقالك وهو... لا[68] .

ويتحدّث الشابي عن انسجام الإنسان مع الطبيعة في قوله :

ويرى الأزهار فيحسبها بسمات الحب توادده
فيخال الكون يناجيه وجمال العالم يسعده
ونجوم الليل تضاحكه ونسيم الغاب يطارده[69]

ويجد العقاد في شاطئ البحر ليلا متنفّسا لأحزانه فيقول :

«وترى البحر تحسب الماء حبرا وكأن السماء أعماق . بحر
ها هنا أطلق العنان لاشجا ني وأبكي نفسي وأنشد شعري[70] .

وإن المدونة الرومنطيقية العربية لغنية بالمواطن التي ورد فيها الحديث عن الطبيعة ووصفها ورسم لوحاتها واتخاذها شريكة في الحالة النفسية التي تلم بالأديب .

وليس غرضنا من الشواهد السالفة الذكر إلّا البرهنة على أن الرومنطيقية العربية متأصّلة في التراث الأدبي والجمالي العربي الإسلامي في مجال التعامل مع الطبيعة ومع مختلف مظاهرها .

ولكنّنا نغمط الرومنطيقيين العرب حقّهم في مجال الإبداع والخلق إن نحن اكتفينا بالإشارة إلى هذا البعد التراثي في تعاملهم مع الطبيعة . فقد وجدنا لديهم ـ إلى جانب الموقف الجمالي والبلاغي والنفسي من الطبيعة ـ رؤية وجودية فلسفية تتجاوز مجرّد اعتبار الطبيعة مصدر جمال أو موضوعا بلاغيا أو طرفا خياليا يخاطب في بعض الحالات النفسية . وإن هذه الرؤية الوجودية الفلسفية تكسب نظرة الرومنطيقي العربي إلى الطبيعة قدرا كبيرا من الطرافة ومن الخصوصية وتجعلنا نكتشف ما حققه من التطوير والخلق والإبداع في هذا المجال . فما هي خصائص هذه الرؤية؟

(68) «همس الجفون» ميخائيل نعيمة ص 13 .
(69) «أغاني الحياة» أبو القاسم الشابي ص 155
(70) «ديوان العقاد» ص 36 .

الطبيعة كائن حي :

لعلّ أساس النظرة الرومنطيقية العربية إلى الطبيعة يتمثل في اعتبارها كائنا حيّا لا حسب التصوّر العربي التقليدي الذي رأينا . فهي ليست جمادا يشخّص بل هي مجال حي يزخر بالكائنات والقوى الخفية والمنظورة على حدّ سواء .

فقد رأى الرومنطيقيّ العربي في الطبيعة مرتعا لكائنات وقوى خفية أحس بها فتحدث عنها ووصفها على نحو ما فعل جبران مثلا في « الأجنحة المتكسّرة » إذ قال : « ... الربيع روح إلاه غير معروف تطوف في الأرض مسرعة وعندما تبلغ سوريا تسير ببطء ملتفتة إلى الوراء مستأنسة بأرواح الملوك والأنبياء الحائمة في الفضاء ... »[71] .

وقدساير جبران أبو شادي لما أفرد أحد دواوينه « لأطياف الربيع » وأسماه بهذا الاسم . ونحن لا نكاد نشك في أن الشابي حذا حذو جبران أيضا في حديثه عن « عرائس المروج » فتحدث بدوره عن « عذارى الغاب » وهو يخاطب « قلبه التائه » .

ما لآفاقك يا قلبي سودا حالكات
ولانغامك لا تنطق إلا باكيات
ولقد كانت صباح الأمس بين النسمات
كعذارى الغاب لا تعرف غير البسمات[72].

وقد تجلت لشكري أيضا الأرواح الطليقة في الطبيعة فوصفها قائلا :

تعوم فوق النور كالغيد في الغدير
مرسلة الشعور كفاتنات الحور
في فلك مسحور تمرح كالطيور[73] .

أمّا الريحاني فقد تراءت له « ربّة الغاب » فابتهل إليها ملتمسا لديها شفاء :

---

(71) « المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران » ميخائيل نعيمة ص 175 .

(72) « أغاني الحياة » أبو القاسم الشابي ص 131

(73) « ديوان عبد الرحمن شكري » ص 488

داويـــني ربـــة الــوادي داويـــي
ربـــة الـغـــاب اذكـــريـني
ربـــــة المـــروج اشفـــيـــني
وربـــة الإنشـــاد انصـــريـني[74] .

وليست هذه الكائنات والقوى الخفية هي التعبير الوحيد عن جوهر الطبيعة وكنهها فالإنسان أيضا أحد مظاهرها وجزء لاينفصل عنها شأنه في ذلك شأن بقية الكائنات المرئية . فإذا كان ذلك كذلك فلا غرابة في أن نجد الرومنطيقي العربي يرى في الطبيعة أصله ومبعه ويعتبرها أمه الحنون فيخاطبها على نحو ما ينادي الطفل من وهبه الحياة .

فهذا أبو شادي يناجي الأرض فيقول :

أمّاه ! إن لديك صفو حنيني وإليك مرجع فرحتي وأنيني
ألقاك في كنف السكون عبادة وأقبل التّرب الذي يحييني[75]

ويسائل العقاد أمه الأرض :

أسائل أمّنا الأرضا سؤال الطفل للأم
فتخبرني بما أفضى إلى إدراكه علمي[76] .

أما الريحاني فقد خاطب الطبيعة قبلهما بقوله :

إيه أمي الطبيعة جئت أجدّد معك آمال الحياة وسرورها
جئت أردّد تحت هذه الأفنان الخضراء
ابتهال أبنائك الأتقياء[77] .

---

(74) «هتاف الأودية» أمين الريحاني ص 36 .
(75) «أطياف الربيع» أحمد زكي أبو شادي ص 40 .
(76) «ديوان العقاد» ص 153
(77) «هتاف الأودية» أمين الريحاني ص 46

وقد اختار جبران من جهته التعبير عن أمومة الأرض في لهجة متفلسفة فقال «ثم تنادي الأرض قائلة للأرض : أنا الرّحم وأنا القبر وسأبقى رحما وقبرا حتّى تضمحلّ الكواكب وتتحوّل الشمس إلى رماد .. »[78] .

وإذا كانت الطبيعة أمًّا وأصلا أصبح من المنطقيّ أن يتخذها الرومنطيقيّ العربي ملجأ ومهربا عودة إلى الأصل وتوقا إلى الالتحام به . وعلى هذا النحو يتجلّى لنا جانب آخر من جوانب الرؤية الرومنطيقية العربية للطبيعة .

الطبيعة ملجأ ومهرب :

تمثل الطبيعة في النصوص الرومنطيقية العربية صخرة النجاة الّتي يجلس عليها الأديب يلتمس الراحة ممّا ركب فيه من إشكال كنا قد تبيّنّاه في مطلع هذا الفصل . فإذا كان وجود الرومنطيقيّ في معظمه متدهورا[79] سواء في علاقته بنفسه أو بالعالم الخارجي فإن الطبيعة في نظره مهد القيم الأصيلة[80] وإطارها . فلا غرابة ، والحال هذه ، أن يحتمي بها وأن يسعَى إلى ذلك سعيا ، مثلما فعل الشابي إثر تجربته الفاشلة مع شعبه :

إنّي ذاهب إلى الغاب يا شعـ ـبي لأقضي الحياة وحدي بيأس
سوف أتلو على الطيور أناشيـ ـدي وأفضي لها بأشواق نفسي[81] .

ويصوّر عبد الرحمان شكري ما يشعر به من راحة منذ حلوله بالطبيعة هاربا فيقول :

نزلنا ليلة بالروض نسعَى كسعي العامدين إلى يسار

(78) «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 527

(79) تقابل المصطلح الفرنسي "Dégradé" .

(80) تقابل المصطلح الفرنسي "Valeurs Authentiques"

(81) «أغاني الحياة» أبو القاسم الشابي ص 146

إذا لاحت أوائله ابتهجنا كأنا قد نجونا من إسار[82]

ويهرب ناجي إلى البحر ويخاطبه بقوله :

وعجيب إليك يممت وجهي إذ مللت الحياة والأحياء[83] .

وهذا التصوّر للطبيعة تتفرع عنه في النّصوص الرومنطيقية العربية مقابلة تكاد تكون قارّة فيها بين الغاب والمدينة وما يمثله الأول من خير وجمال وقيم أصيلة وما في الثانية من شر وزيف وقبح وتدهور . ووظيفة هذه المقابلة هي في الوقت نفسه تبرير لعودة الرومنطيقي العربي إلى الطبيعة وإغراء بالنسج على منواله . يقول الشابي في هذا المضمار : «أنا ما أردت الذهاب إلى البلفدير إلا لأمتع نفسي بتلك الطبيعة الجميلة الساحرة ... ولكي أجلو عن نفسي ما ران عليها من أقذاء الاجتماع وما علق بها من أباطيل الناس وأوهامهم وظلال الجدران الكئيبة العابسة»[84] .

وهذا الكلام للشابي هو في حقيقة الأمر امتداد لما كان قاله الريحاني قبله في «هتاف الأودية» لما صوّر فراره من دنيا الناس فقال :

هجرت المدن وركبت البحار[85] .

ولئن كانت المدونة الرومنطيقية العربية تكاد لا تخلو كما قلنا من المقابلة بين الغاب والمدينة ، صراحة أو تلميحا ، فإننا نعتقد جازمين أن قصيدة «المواكب»[86] لجبران ينبغي أن تعتبر نموذجا في هذا المضمار . فهذه القصيدة المطوّلة بنيت كلّها على ما يوجد من تناقض جوهري بين الحياة الاجتماعية بنقصها ومفاسدها وزيفها وحياة الغاب حيث القيم الأصيلة لم تدنس وحيث الممارسة الوجودية تعانق الصفاء وتقارب المطلق

(82) «ديوان عبد الرحمن شكري» ص 72 .

(83) «وراء الغمام» ابراهيم ناجي ص 105 .

(84) «مذكرات الشابي» ص 17

(85) «هتاف الأودية» أمين الريحاني ص 42

(86) «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 353 .

في كنف موسيقى الناي . ونكتفي على سبيل المثال بذكر مقطع نموذجي من مطلع هذه القصيدة حيث يقول جبران :

الخير في الناس مصنوع إذا جبروا — والشر في الناس لا يفنى وإن قبروا
وأكثر الناس آلات تحركها — أصابع الدهر يوما ثم تنكسر
فلا تقولن هذا عالم علم — ولا تقولن ذاك السيد الوقر
فأفضل الناس قطعان يسير بها — صوت الرعاة ومن لم يمش يندثر
ليس في الغابات راع — لا ولا فيها القطيع
فالشتا يمشي ولكن — لا يجاريه الربيع (87)

السعادة في الطبيعة :

يكتمل الموقف الرومنطيقي العربي من الطبيعة باعتبار العود إليها والحياة ضمنها كفيلين بتحقيق السعادة التي نشدها الرومنطيقي في نفسه فما وجدها والتمسها في مجتمع الناس حوله فما عثر لها على أثر .

ولقد تفنن الرومنطيقيون العرب في وصف هذه السعادة المفقودة التي وجدوها في الطبيعة مثلما فعل ذلك ناجي في إحدى قصائده حيث يقول :

أيهذا الوادي المحبب مازر — رتك حتى سألت عن أوصابي
أين راحت لواعجي أين آلا — مي اللواتي أهرمنني في الشباب ؟
عاودتني طفولتي فيك حتى — خلت أني ما اجتزت يوم عذاب (88) .

وصوّر لنا عبد الرحمٰن شكري السعادة التي غمرته وهو بين أحضان الطبيعة فقال :

«فأسلمت نفسي لسحر الخيال — لأخلد في حسنها الزاهر

---

(87) المصدر نفسه والصفحة نفسها .

(88) «وراء الغمام» ابراهيم ناجي ص 162 .

كـأني نـقـلت إلى عـالم سينشأ في الدهر أو غابر
كـأني نقلت إلى جنـة نأت عن سطا القدر الدائر(89)

وحدثنا الشابي عن عيشته السعيدة في «بيته» بالغاب فقال :

بيت بنته لي الحياة من الشذى والظـل والأضـواء والأنـغـام
بيت من السحر الجميل مشيد لـلـحب والأحلام والالهام
في الغاب سحر رائع متجدّد باق على الأيام والأعوام(90) .

أما نعيمة فإنه ماكان يجد راحته وأمنه إلا في الطبيعة . وإن الناظر في ترجمته الذاتية «سبعون» ليكتشف أن سعادة النعيمي مشروطة بعيشه في كنف الطبيعة مثلما يعترف هو نفسه بذلك صراحة : «في تلك الوحدة التي لم يكن يؤنسها غير حب أهلي لي وحبي لأهلي ثم هيامي الدائم بالطبيعة الهادئة ...»(91) . ونعود ثانية إلى قصيدة «المواكب» لجبران لنرى كيف أبدع هذا الشاعر في وصف سعادته وهو يحيا في الطبيعة .

هل تخذت الغاب مثلي منـزلا دون الـقصـور
فـتـتـبـعت السـواقي وتسـلّـقت الصـخـور؟
هـل تحمّـمت بعطـر وتـنـشّـفت بـنـور
وشربت الـفـجـر خـمـرا في كؤوس من أثـير(92) .

هكذا إذن نكون قد وقفنا على أهمّ خصائص الرؤية الرومنطيقية العربية للطبيعة وعلى أوجه الطرافة والجدّة فيها بالقياس إلى الموقف العربي التقليدي منها . وهذه الرؤية كما رأينا تجاوزت النظرة الأدبية والفنية الموروثة .

---

(89) «ديوان عبد الرحمن شكري» ص 621
(90) «أغاني الحياة» أبو القاسم الشابي ص 262 .
(91) «سبعون» المرحلة الأولى ميخائيل نعيمة ص 279
(92) «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 363

فالرومنطيقي العربي تعامل مع الطبيعة تعاملا فنيا وفلسفيا في الوقت ذاته واعتبرها كائنا حيّا بل وحدة كونية تنبجس منها الكائنات والقوى الخفية والمنظورة على حدّ سواء. وهي في ذلك بمثابة الأم التي تمنح الحياة لأبنائها. وقد تعلق الرومنطيقي العربي بأمه الطبيعة ونادى بالعودة إليها بعد أن أفسد الاجتماع والتمدن حياة البشر. كما وجد في الطبيعة العالم البديل لعالم الناس وتحققت له السعادة فيه. وهذه الرؤية تجعلنا نتبين إلى أي حدّ تمكن الرومنطيقي العربي من إثراء موقف الأدب العربي من الطبيعة وتصوّره إياها.

وقد أفضى بنا البحث المقارن بين الرومنطيقية العربية والرومنطيقية الغربية في هذا المجال إلى أن نكتشف أن الرومنطيقيين العرب قد استمدوا معظم جوانب هذه الرؤية الجديدة للطبيعة من مطالعاتهم في الرومنطيقية الغربية.

فالرومنطيقية الغربية كانت هي أيضا قد تجاوزت النظرة الكلاسيكية للطبيعة ولم تقف عند وصف جمالها[93] بل تعاملت معها تعاملا فلسفيا وجوديا[94]، واعتبرتها ممثلة لوحدة كونية مثلما يتجلّى لنا ذلك في كتابات بيرون[95] وشلي[96] وهوجو[97].

ومن هنا تصوّر الرومنطيقي الغربي نفسه جزءا من الطبيعة فجعلها شريكة له في عواطفه وأحاسيسه[98] ووجد فيها ملجأ ومهربا من شرّ المدينة وتدهورها[99]،

---

(93) "Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, p 231

(94) راجع المرجع نفسه ص 232.

(95) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 69 من بحثنا.
"Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, p 232

(96) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 40 من بحثنا.
"Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, p. 232

(97) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 40 من بحثنا.
"Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, p 232

(98) المرجع نفسه ص 233

(99) المرجع نفسه ص 231

واستأنس بما تصوّر فيها من مخلوقات خفية وكائنات سحرية[100] وبلغ في إطارها السعادة على نحو ما عبر عن ذلك وردسورث[101] وغيره[102] .

الغـرض الثـالث

الحـــب :

يشكل الحب ـ مثل الطبيعة ـ محورا أساسيا من محاور الأدب العربي قديمه وحديثه . فهذا الأدب يكاد يهتمّ بصفة دائمة بالعلاقة القديمة المتجدّدة بين الرجل والمرأة . ولئن اختلفت الرؤية لهذه العلاقة من أديب إلى آخر ولئن تنوع الحديث عنها من عصر إلى آخر أيضا بين تعفف و « عذرية » وتعذيب للذّات ومجون و « مادية » وإغراق في الفتك والاستباحة فإن العلاقة قائمة في الأدب العربي مستمرة فيه استمرارها في حياة الناس .

والرومنطيقية العربية ـ من هذا الجانب ـ متأصّلة في التراث الفني العربي لأنّها هي أيضا حفلت بهذه العلاقة وأفردت لها منزلة هامة وتفننت في تصويرها وفي الحديث عنها ...

والرومنطيقيون العرب قد سايروا ـ في هذا الإطار ـ من سبقهم من الأدباء العرب في اعتبار العلاقة بين الرجل والمرأة تقوم على تلذّذ الأول بجمال الثانية تلذّذا قد يكون عفيفا وقد لا يكون كذلك . ولكنّه في الحالتين يمثل أساس العلاقة بينهما . لذلك نجد معظم الرومنطيقيين العرب يعتنون بالحديث عن جمال المرأة وبوصف محاسنها المادية والمعنوية ، وبما تثيره في أنفسهم من مشاعر وأحاسيس .

---

(100) المرجع نفسه ص 233 .

(101) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 67 من بحثنا .

'Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, p 233

(102) المرجع نفسه ص 233 .

فهذا جبران يصف إحدى حبيباته بقوله : «كانت سلمَى نحيلة الجسم تظهر بملابسها البيضاء الحريرية كأشعّة قمر دخلت من النافذة. وكانت حركاتها بطيئة متوازنة أشبه شيء بمقاطيع الألحان الأصفهانية وصوتها منخفضا حلوا تقطعه التنهدات ...»[103] .

ويصف العقاد جمال حبيبته الفائق فيقول :

كملت صنعة (المصوّر) فيه وتحدته صنعة الرسام
وجلت طلعة من الظل إلّا أنها النور كوكبي الوسام[104]

أما شكري فيستعين بالبلاغة التقليدية في التغزّل بحبيبته فيقول :

فإن وجهك بدر يستضاء به إذا بدوت ووجه الأفق غيمان
وإن طرفك نجم الحظ أرقبه سعد ونحس وإحسان وحرمان[105] .

ووصف الشابي جمال حبيبته فقال في صنعة بديعة :

خطوات سكرانة بالأناشيـ ـد وصوت كرجع ناي بعيد
وقوام يكاد ينطق بالألـ ـحان في كلّ وقفة وقعود
كل شيء موقع فيك حتّى لفتة الجيد واهتزاز النهود[106] .

وشبّه ناجي جمال من كان يحبّ بعناصر الجمال في الوجود فقال :

لك حسن نوّار الخميلة طُلّ صبحا . فابتسم
لك نضرة الفجر الجميل على الذوائب والقمم[107] .

---

(103) «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 183 .

(104) «ديوان العقاد» ص 59 .

(105) «ديوان عبد الرحمن شكري» ص 321 .

(106) «أغاني الحياة» أبو القاسم الشابي 181 .

(107) «وراء الغمام» ابراهيم ناجي ص 94 .

ولم يكتف بعض الرومنطيقيين العرب بتقليد أسلافهم من الأدباء في الحديث عن جمال المرأة فحسب بل نظموا قصائد غزلية تشبه إلى حدّ بعيد ما طالعوه من أشعار قديمة مثل أشعار عمر بن أبي ربيعة التي تصوّر مغامرة العاشق مع المعشوق.

فقد حدثنا ناجي عن بعض تجاربه ـ في هذا المجال ـ فقال :

أنكرت بي ناري عشية لامست شفتاي منك أنامل العناب
وجرت يميني في غزير حالك مسترسل كالجدول المنساب(108)

وأطلعنا شكري على بعض مغامراته فقال :

رب ثغر قد كان مرتاد ثغري ومجيري من الزمان المغير
كان يحنو ثغري عليه كما يحـ ـنو شفيق على الوليد الصغير(109)

ووصف أبو شادي ساعة مفارقته حبيبته في قوله :

لم أنس رعشتك التي لم تكتمل ملء العناق وفي انبثاق النور
قد كنت كالطير الحبيس مبلّلا بندى على فجر من البلور(110)

أمّا الشابي فقد نسج في بعض قصائده، على منوال القدامى وحدثنا عن «ليلة عند الحبيب» فقال :

لست أنسى ليلة حالكة سربلت زرقاؤها بالسحب
سار بي مهري فيها عنَقا وزمانا سيره ذو خبب
فدخلت الحي والستر دجي وولجت الخدر والليل صبي
ورفعت الستر فافتر الدجى عن جمال ساحر محتجب(111)

---

(108) المصدر نفسه ص 101

(109) «ديوان عبد الرحمن شكري» ص 147.

(110) «أطياف الربيع» أحمد زكي أبو شادي ص 66.

(111) «أغاني الحياة» أبو القاسم الشابي ص 283 و ص 284.

وهكذا يتضح لنا أن رؤية الرومنطيقي العربي للحب ـ في وجه من وجوهها ـ عربية خالصة وتندرج ضمن التقاليد الأدبية الموروثة في هذا المجال مثلما سبق أن أشرنا إلى ذلك . ولكن لا بد من الإسراع بالقول ـ في هذا السياق ـ إن لهذه الرؤية جملة من الخصائص التي تميزها عن التصور التقليدي للحب .

وأولى هذه الخصائص أن الرومنطيقي العربي على عكس معظم الأدباء العرب قبله لم ينظر إلى الحب نظرة فنية ولم يتعامل معه تعاملا بلاغيا فحسب بل كان تصوّره له تصوّرا وجوديا وفلسفيا . فالحب في الرومنطيقية العربية ـ فيما عدا بعض الاستثناءات النادرة ـ ممارسة وتجربة ومعاناة بأتم معنَى الكلمة . وهذه المعاناة ـ في حقيقة الأمر ـ مظهر من مظاهر الممارسة الوجودية وسلوك يجسمها .

وهي تنطلق من جملة من التصوّرات سنحاول استعراضها للوقوف على طرافة الرؤية الرومنطيقية للعلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة .

الحبّ قوّة غيبيّة مقدّسة :

يتفق الرومنطيقيون العرب في النظر إلى الحب نظرة تصعيدية غيبية تذكرنا بالموقف الفلسفي الأفلاطوني . فالحب ـ رغم كونه علاقة بشرية وأرضية في مظهره ـ هو في أصله وجوهره قوّة سماوية تنزل على الإنسان كما ينزل الوحي على الأنبياء والرسل مثلما أشار العقاد إلى ذلك في بعض قصائده إذ قال متحدثا عن حبيبته :

هي نور من السماء وظل وارف للجمال والإلهام(112)

وقد عبّر أبو شادي عن هذا المعنَى نفسه في بعض قصائده حين قال :

وأخذت صورتك العزيزة مثلما أخذ النبي هداه من عرفات(113)

---

(112) «ديوان العقاد» ص 59 .

(113) «أطياف الربيع» أحمد زكي أبو شادي ص 12 .

أما جبران فقد آثر أن يجسم الحب في صورة إلاه يترل إلى الأرض بين الفينة والأخرى فقال : «... ذلك الحب ، ذلك الإلاه قد هبط في تلك الساعة الهادئة على نفس علي الحسيني...» (114) .

وقد حاول ناجي من جهته أن يرجع حبيبته إلى أصلها السماوي فخاطبها قائلا :

أنـت صهبـاء السمـاوا ت وروح قـدسيـة (115)

ورأى الشابي كذلك في الحب قوّة آتية من السماء فقال :

الحب شعلـة نور ساحر هبطت من السماء فكانت ساطع الفلق
الحب روح الآهـي مجنحة أيامه بضياء الفجر والشفق (116)

وفي كنف هذه الرؤية الغيبية للحب أحاط الرومنطيقيون العرب هذه العلاقة بين الرجل والمرأة بهالة من التقديس .

فإذا الحب عبادة ودين وصلاة ومعابد تمارس فيها طقوس العشق .

يقول الشابي في إحدى مذكّراته : «وكيف تمل يا صديقي وحولك هذا المشهد الطبيعي الجميل وأمامك هؤلاء الصبايا اللّواتي لم تخلقهن الحياة إلّا ليحركن في الناس عبادة الحب والجمال» (117) .

ويخاطب أبو شادي حبيبته بقوله :

حرمت جمالك المعبود حتّى غدا قلبي حطاما في حطام (118)

ووجد العقاد في الحب يقينه الضائع فقال :

---

(114) «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 53

(115) «وراء الغمام» ابراهيم ناجي ص 8

(116) «أغاني الحياة» أبو القاسم الشابي ص 79

(117) «مذكرات الشابي» ص 42

(118) «أطياف الربيع» من إهداء الديوان أحمد زكي أبو شادي

أدين بالحب فهو دين لكلّ من دان باليقين[119]

واختار ناجي لبعض قصائده عنوان «صلاة الحب» ومن جملة ما قال فيها :

هنـــــاك صلاة أحلامي وهـــذا الـــركن محرابي
بـــه ألـــقـــيت آلامي وفيه طرحت أوصابي[120]

ولئن جعل ناجي في هذه القصيدة للحب محرابا فإنه في قصيدة أخرى يبتنّي له هيكلا[121] مثلما فعل الشابي إذ خصّ الحب هو أيضا بهيكل يصلي له فيه ويقول :

يا ابنة النور ، إنني أنا وحدي من رأى فيك روعة المعبود
فدعيني أعيش في ظلّك العذب وفي قرب حسنك المشهود[122]

واستعان أبو شادي بدوره بالخيال الوثني فأقام للحب معابد خاطبها في إحدى قصائده بقوله :

معابد الحب إني الهائم الصادي أهيم مـا بين آباد وآباد
لم تلق روحي صفيا تستضيء به إلّا صفية أحلامي وإنشادي[123]

وهناك جانب غيبي مجرّد آخر في التصوّر الرومنطيقي العربي للحب يتمثل في أن هذه العلاقة بين الرجل والمرأة إنما هي علاقة روحية في جوهرها وإن اتخذت لها أشكالا مادية أرضية . فعالم الحب في الرومنطيقية العربية مجال تتعامل فيه الأرواح وتحنّ إلى بعضها وتتآلف بحسب تجانسها على نحو ما يبدو لنا ذلك واضحا جليّا من إحدى أقاصيص جبران إذ يقول متحدّثا عن بطل الأقصوصة : «وسكت دقيقة وقد نمت عواطفه وتسامت روحه فقال : ... أيّتها الروح الجميلة الحائمة في فضاء

---

(119) «ديوان العقاد» ص 75 .

(120) «وراء الغمام» ابراهيم ناجي ص 148 .

(121) راجع «وراء الغمام» ابراهيم ناجي قصيدة «أغنية في هيكل الحب» ص 153 .

(122) «أغاني الحياة» قصيدة «صلوات في هيكل الحب» ص 181 .

(123) «أطياف الربيع» أحمد زكي أبو شادي ص 28 .

أحلامي ، قد أيقظت في باطني عواطف كانت نائمة مثل بذور الزهور المختبئة تحت أطباق الثلج ...»[124] .

والتعامل بين الأرواح في تجربة العشق كثير التواتر في المدونة الرومنطيقية العربية فقد خاطب العقاد حبيبته بقوله :

فلعلّ السكوت منك شبيه بتناجي الأرواح والأفهام[125] .

وقد صوّر شكري «تمازج النفوس» في إحدى قصائده فقال :

للنفس بالنفس تلقيح يطيبها كما يلقح في بستانه الشجر
من لي بنفس أرى نفسي بها مزجت كما تمازج في وديانها الغدر[126]

وأطلعنا الشابي في قصيدته «صيحة الحب» على نموذج من التعامل الروحي في العشق فقال :

بحياة الحب لبّـي دعوتي وابعثي روحك للروح الحزين[127]

ورسم لنا أبو شادي من جهته صورة للإحرام الروحي في ممارسة الحب فقال :

فلمن تكون عبادتي إن لم تكن لسناء «افروديت» آي عبادتي
بالروح والجسم الطهور وكل ما أعني جعلت عبادتي وسعادتي[128]

وقد نسج ناجي على منواله فقال :

يا حبيب الروح يا روح الأماني لست تدري عطش الروح اليكا[129]

---

(124) «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 54 .

(125) «ديوان العقاد» ص 60

(126) «ديوان عبد الرحمن شكري» ص 393 .

(127) «أغاني الحياة» ص 281 .

(128) «أطياف الربيع» أحمد زكي أبو شادي ص 18 .

(129) «وراء الغمام» ابراهيم ناجي ص 13 .

الحبّ سعادة :

إن اعتبار الحبّ محقّقا للسعادة يمثل أيضا أحد مقومات النظرة إلى هذه العاطفة في الرومنطيقية العربية . فلقد سبق أن رأينا الرومنطيقي العربي يشكو من البؤس الوجودي ومن التعاسة النفسية كما رأيناه ينشد السعادة ويطلبها أحيانًا في ادعاء القوة وتصنع العزم وأحيانًا أخرى في العودة إلى الطبيعة والزهد في الحياة الناس .

ولكنه كان يحس بالسعادة أيضا وهو يخوض غمار الحب ويعيش تجربته . فقد وجد الرومنطيقي العربي في الحب حلا وجوديا لمأساته وارتقاء إلى ما كان يصبو إليه ويتوق .

وقد صوّر لنا جبران مثلا ما تحقق له من سعادة في ظلال الحب إذ قال : «وهكذا انقضت تلك الساعة التي جمعتني بسلمى لأول مرّة . وهكذا شاءت السماء وأعتقتني على حين غفلة من عبودية الحيرة والحداثة لتسيرني حرًا في موكب المحبّة ، فالمحبة هي الحرية الوحيدة في هذا العالم لأنها ترفع النفس إلى مقام سام لا تبلغه شرائع البشر وتقاليدهم ولا تسوده نواميس الطبيعة وأحكامها»(130) .

وقد حدّثنا العقاد من جهته عمّا ظفر به من سعادة في الحب في قوله مخاطبا حبيبته :

قدرت على إسعادنا ومنحتنا ليالي أعيَى منحهن اللياليا(131)

أما شكري فقد اكتشف السعادة مجسّمة في شخص من كان يحب :

وما أنت إلا السعد في السخط والرضَى وما أنا إلّا الشوق في القرب والبعد(132)

وقد أطلعنا الشابي أيضا على المنزلة الوجودية السعيدة التي كان يبلغها بفضل الحب حيث تتبدّل الأحوال ويزول الشرّ ويمّحي العذاب :

---

(130) «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 182 .

(131) «ديوان العقاد» ص 65 .

(132) «ديوان عبد الرحمـٰن شكري» ص 83 .

أراك فتحلو لدي الحياة ويملأ نفسي صباح الأمل
وتنمو بصدري ورود عذاب وتحنو على قلبي المشتعل(133)

وقد كان أبو شادي واعيا بما يوفره الحب من متعة للإنسان تبدّل شقاءه وفشله وخيبته سعادة وراحة فاحتمى بهذه العاطفة والتجأ إليها ينشد الأمان :

أمانـــا أيها الحب سلامـا أيها الآسي
أتيـت إليـك مشتفيـا فرارا من أذى الناس(134) .

وقد يعترض علينا في هذا السياق بأن الربط بين الحب والسعادة فكرة قديمة في الأدب العربي بل هي من باب الكلام المعاد المتداول الذي أصبح لا يمثل أية طرافة ولا يكتسي تجديدا .

لكن ينبغي علينا أن نؤكّد ـ في هذا المضمار ـ أن السعادة في الحبّ بالنسبة إلى الرومنطيقي العربي لا تعني حالة نفسية عابرة تحصل عن وعي أو عن غير وعي إنما هي مطلب وحلّ وجودي يتنزل ضمن تصوّر فلسفي شامل ومتّسق للوجود البشري .

وفي نطاق هذا التصوّر للوجود المطلوب نجد الرومنطيقية العربية تنادي بإحلال الحب المنزلة اللائقة به في حياتنا وتدعونا إلى أن نتّخذه سلوكا يوميا وممارسة متواصلة بعد أن اتّضح لها أنّه البلسم الشافي لمرض الإنسان وتعاسته .

فهذا جبران يصمّم على اتخاذ الحب قيمة وجودية يسير بهديها ويعيش بوحيها .

« سأتخذ الحب سميرا وأسمعه منشدا وألبسه ثوبا ، عند الفجر سينبهني الحب من رقادي ويسير أمامي إلى البرية البعيدة ، وعند الظهيرة سيقودني إلى ظل الأشجار فأربض مع العصافير المحتمية من حرارة الشمس . وفي المساء سيوقفني أمام المغرب

---

(133) « أغاني الحياة » أبو القاسم الشابي ص 184 .
(134) « أطياف الربيع » أحمد زكي أبو شادي ص 29 .

ويسمعني نغمة وداع الطبيعة للنور ويريني أشباح السكينة سابحة في الفضاء ...»[135]

ورأى العقاد في الحب دينا فاعتنقه :

أدين بالحب فهو دين لكل من دان باليقين

وقد انتهى شكري إلى النتيجة نفسها فإذا الحب القيمة الوحيدة التي ينبغي أن تحظى بتفكيرنا وعنايتنا :

كلّ شيء سوى الهوى لا تدعه يبالكا[137]

وقد سلك ناجي مسلك شكري فإذا الحب أساس حياته ونبراسها :

جمالك نبراسي وروحك كعبتي وعيناك وحي في الحياة وإلهامي[138]

وقد ربط الرومنطيقي العربي بين الحب والطبيعة في نطاق تصوّره للسعادة . وهذا الربط بدا لنا منطقيا . فإذا كانت الطبيعة هي عالم الخير والسعادة على نحو ما مرّ بنا فإنّه لا شيء يصلح مثلها إطارا لممارسة الحب وهو المفضي إلى السعادة على نحو ما تبين لنا أيضا . وبهذا يكتمل التصوّر الرومنطيقي للعالم البديل وللمنزلة الوجودية المنشودة فتكون الطبيعة ذلك العالم ويكون الحب قيمته والسلوك الأمثل فيه . ولهذا كثيراً ما نجد الرومنطيقيين العرب يربطون الحب بالطبيعة فتُستكمَلُ النشوة ويبلغ العاشق السعادة القصوى . وقد أشار جبران إلى ذلك في وصفه لمجلس حب ضمهُ وحبيبته في إطار طبيعي جميل إذ قال : «خرجنا إلى الحديقة وسرنا بين الأشجار شاعرين بأصابع النسيم الخفيف تلامس وجهينا وقامت الأزهار والأعشاب اللدنة تمايل بين أقدامنا ، حتّى إذا ما بلغنا شجرة الياسمين جلسنا صامتين على ذلك المقعد الخشبي نسمع تنفس الطبيعة النائمة ونكشف بحلاوة التنهّد خفايا صدرينا ...»[139] .

(135) «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 204 .

(136) «ديوان العقاد» 75 .

(137) «ديوان عبد الرحمن شكري» ص 82 .

(138) «وراء الغمام» ابراهيم ناجي ص 110 .

(139) «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 190 .

أمّا العقّاد فقد كان مجلسه في ضوء القمر :

ويا ليلتي لما أنست بقربه وقد ملأ البدر المنير الأعاليا(140)

وينصهر الحب والطبيعة في تجربة وحودية رائعة عبر عنها شكري في إحدى قصائده :

قم بنا نعشقِ النجوم حبيبي أوشك الليل جنحه أن يزولا
قم بنا نخلسِ الزهور من الحـ ـب ونُسقَى الرحيق والسلسبيلا
وأرى البدر فوق وجهك يا بد ر نعيما جما وحسنا صقيلا
قم بنا نعشقِ الحياة حبيبي لا تدعي متيّما مخذولا(141)

وقد صوّر لنا الشابي التجربة نفسها فقال :

وسكتنا ، وغرّد الحب في الغاب . فأصغَى حتّى حفيف الغصون
وبَنى الليل والربيع حوالينا من السحر والرؤى والسكون
معبدا للجمال والحب شعريًّا ، مشيدًا على فجاج السنين(142) .

الحب فشل :

لئن رأى الرومنطيقي العربي في الحب حلا لبؤسه الوجودي ، ولئن صور لنا ممارسته لهذه العاطفة مقرونة بالسعادة ، فإن تجربة الحب عنده تمازجها السلبيّة ويخالطها الفشل . فإذا بالسعادة وهم لا يدوم ولذة تعقبها مرارة حتمية . والرومنطيقي العربي واع بذلك . وهو في وعيه هذا شبيه بالبطل الروائي المشكلي ذي البحث المتدهور عن القيم الأصيلة في عالم يعرف مسبقا أنّه متدهور ومع ذلك يمعن في طلب تلك القيم(143) .

(140) «ديوان العقاد» ص 65 .

(141) «ديوان عبد الرحمن شكري» ص 216 .

(142) «أغاني الحياة» أبو القاسم الشابي ص 243 .

(143) راجع «Pour une Sociologie du Roman" Lucien Goldmann pp. 23, 24, 25

وعوامل الفشل في تجربة الحب عند الرومنطيقيين العرب عديدة ومتنوعة منها ما يرجع إلى هجر المحبوب لحبيبه . وهذا السبب كما هو معروف شائع في الأدب العربي منذ عصوره الأولى وقد ردّده بعض الرومنطيقيين العرب مثل عبد الرحمان شكري في قوله :

وما كنت أدري قبل هجرك ما الهوى ولكنّ من يسلُ الأحبة يعلمِ[144]

وكذلك الأمر بالنسبة إلى ناجي إذ يقول مخاطبا هاجرته :

هجرت فلم نجد ظلا. يقينا أحلما كان عطفك أم يقينا؟[145]

وقد يكون سبب فشل الحب في الرومنطيقية العربية أيضا القوانين الاجتماعية والروادع الأخلاقية التي لا تنظر إلى الحب بعين الرضا وتمنع كل علاقة بين رجل وامرأة لا تندرج ضمن ما سنه المجتمع من ضوابط وتقاليد وشرائع . وإذا بالرومنطيقي المحب مسحوق تحت هذه الضغوط لا يقدر على أن يتحداها أو يتجاوزها ، ولا يملك إلا أن يحاول تصحيح المفاهيم البالية في ثورة يائسة على نحو ما فعل أبو شادي إذ قال :

الناس تهرب من نوازعه كما يتهاربون من الجنّى المسحور
ولو أنهم عرفوا الحياة وسرّها عبُّوا فما في الحب غير طهور[146] .

وإن المدونة الرومنطيقية حافلة بالمشاهد التي تصوّر فشل المحب بسبب تصادمه مع الجدار الأخلاقي والاجتماعي القائم أمامه . فالعقاد مثلا حكمت عليه الأخلاق بألّا يلاقي حبيبته إلّا في الظلام ، أما إذا لاح نور الفجر فهو الفراق لا مفرّ منه :

ولما تقضّى الليل إلاّ أقله وحان التنائي جئت بالدمع باكيا[147]

---

(144) «ديوان عبد الرحمن شكري» ص 51 .

(145) «وراء الغمام» ابراهيم ناجي ص 225 .

(146) «أطياف الربيع» أحمد زكي أبو شادي ص 66 .

(147) «ديوان العقاد» ص 66 .

ويبدو ـ في هذا السياق ـ أن جبران خليل جبران كان أجرأ الرومنطيقيين العرب على التعرض لهذا الموضوع وعلى طرحه طرحا عنيفا في العديد من كتاباته فهو مثلا يحدثنا في «الأجنحة المتكسرة» عن حبيبته التي ما إستطاعت أن تعيش معه تجربة الحب الكامل لأن قانون المجتمع حكم عليها بالزواج بشخص آخر لا تحبّه فيقول جبران ثائرا على لسانها : «إن ظمأ الروح أعظم من ارتواء المادة ، وخوف النفس أحبّ من طمأنينة الجسد ... ولكن اسمع يا حبيبي ، اسمعني جيدا ، أنا جارية أنزلني مال والدي إلى ساحة النخاسين فابتاعني رجل من بين الرجال . أنا لا أحب هذا الرجل لأنني أجهله ...»[148] .

وقد بلغ جبران في ثورته هذه على الزواج الذي لا يكون مبنيا على أساس من الحب والائتلاف الروحي درجة وصلت به في بعض الحالات إلى حد تبرير ما نسميه خيانة زوجية مثلما يتبين لنا ذلك من قوله مثلا : «فهل كانت وردة الهاني جاهلة راغبة بالملذات الجسدية عندما أعلنت استقلالها على رؤوس الأشهاد وانضمت إلى فتى روحي الميول؟ ... وردة الهاني كانت امرأة تعسة فطلبت السعادة فوجدتها وعانقتها ، وهذه هي الحقيقة التي تحتقرها الجامعة الإنسانية وتنفيها الشريعة»[149] .

ولا شك في أن هذا الموقف الثائر والمتكرّر[150] في مؤلفات جبران جعلنا نكتشف ـ في دهشة كبيرة إن نحن نظرنا إليه بمنطق المجتمع العربي الإسلامي ـ مدى الجرأة التي يكتسيها وبالتالي مدى ما تمتاز به الرومنطيقية العربية من خصوصية في رؤيتها للعلاقة بين الرجل والمرأة .

ولكن ليس هجر الحبيب ولا المواضعات الإجتماعية الصارمة هي وحدها المسؤولة عن فشل الرومنطيقي العربي في تجربة الحب . فهناك أيضا عامل يتصل بالمنزلة البشرية التي يكون الإنسان فيها سجين مسار نهايته الحتمية هي الموت .

---

(148) «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 201 .

(149) المصدر نفسه ص 98 و ص 99 .

(150) انظر مثلا المصدر نفسه قصة «مضجع العروس» ص 115 و 116 .

وكثيرا ما يكون هذا المآل المأسوي ـ في الرومنطيقية العربية ـ سببا في فشل العلاقة بين المحب ومحبوبه وفي زوالها ، على نحو ما صوّره الشابي في قصيدته «مأتم الحب» :

فأنـــادي :
«يـا فـؤادي»
«مات من تهوى ! وهذا اللّحد قد ضم الحبيب»
«فابك يا قلب بما فيك من الحزن المذيب»
«ابك يا قلب وحيد»[151] .

ويحدثنا جبران في أولى أقاصيص «عرائس المروج» عن الموت إذ يهدم اللذّة ويفسد السعادة بين حبيبين فيقول مصوّرا موت حبيبة بين ذراعي حبيبها : «... وانخفض صوتها ، وبقيت شفتاها ترتجفان مثل زهرة اقاح ذابلة أمام نسيمات الفجر ، فضمها حبيبها وبلل عنقها بالعبرات ، ولما قرّب شفتيه من ثغرها وجده باردا كالثلج ، فصرخ صراخا هائلا ومزّق ثوبه وارتمى على جثتها الهامدة وروحه المتوجعة تراوح بين لجج الحياة وهاوية الموت»[152] .

وقد رسم العقاد هذا المشهد المفجع نفسه في قصيدته المترجمة عن شكسبير والتي عنوانها «فينوس على جثة أدونيس» فقال :

رأت شفتيه والبكـا يستجيشها فما راعها إلّا اصفرار عليهما
وجست يدا كانت نطاقا لخصرها فلا رمقا فيها تحس ولا دما[153]

وإن وعي الرومنطيقيين العرب بأن الموت هو النهاية الحتمية للحبّ وللتجارب الإنسانية كلها جعل البعض منهم يعيش تجربة الحب ممزوجة بتوقع الموت . وإذا

---

(151) «أغاني الحياة» أبو القاسم الشابي ص 44 .
(152) «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 49 و 50 .
(153) «ديوان العقاد» ص 25 .

بالتجربة تصبح ضربا من تحدي ما هو آت باستغلال سعادة اللحظة الراهنة مثلما عبّر عن ذلك شكري في بعض قصائده :

قم بنا نعشق الحياة حبيبي لا تـدعني مـتيما مخذولا
كم جميل يزهّى بحسن عميم حجب الموت لحظه أن يصولا
ذو بهاء ونضرة وضـيـاء منع الموت أمره أن يطولا
هكذا سنّة الردى وقديما أهلك الناس نشأهم والكهولا[154]

ولكنّ توقع الموت قد يؤدّي بالرومنطيقي العربي أيضا إلى الشعور بعجزه فيسلم بالفشل ويعرض عن الحب مهزوما متألّما على نحو ما نلمس ذلك في إحدى قصائد ناجي :

حان حرماني فدعني يا حبيبي هذه الجنة ليست من نصيبي
آه مـن دار نعيم كلّما جئتها أجتاز جسرا من لهيب
وأنا إلفك في ظل الصبا والشباب الغض والعمر القشيب[155]

وما دمنا بصدد الحديث عن اقتران الحب بالفشل في الرومنطيقية العربية فلا بد من الإشارة إلى أننا وجدنا عند إلياس أبي شبكة[156] موقفا متميزا في هذا المجال ، يقوم على اعتبار المرأة رمزا للشر والغدر[157] والمتعة المادية القذرة[158] التي تكون أحيانا طريقا يسلك للهلاك والخلاص من الوجود[159] . ومع ذلك فإن هذه الصورة المتدهورة للحب في أشعار[160] أبي شبكة يوازيها أحيانا حديث عن حب

---

(154) «ديوان عبد الرحمن شكري» ص 216 و ص 217 .

(155) «وراء الغمام» ابراهيم ناجي ص 68 .

(156) ولد سنة 1903 وتوفي سنة 1948 .

(157) راجع ديوان «أفاعي الفردوس» ص 21 .

(158) راجع المصدر نفسه ص 27 .

(159) راجع المصدر نفسه ص 45 .

(160) راجع المصدر نفسه بوجه خاص .

نيّ أصيل . لكن الشاعر واع بأنه وهم لا يمكنه أن يتحقّق (161) وإن رنا إليه بين الفينة والأخرى(162) .

وفي ضوء ما تقدم كله يمكننا القول إن الرومنطيقية العربية سعت إلى تقديم رؤية جديدة للحب تندرج في إطار غيبي تقديسي تكون فيه العلاقة بين الأحباء وحيا سماويا وتعاملا بين الأرواح المتجانسة . وقد حرص الرومنطيقيّ العربي على اكساب الحب دلالة وجودية فرأى فيه قيمة أصيلة وحلا لبلوغ السعادة . ولكن تصوّر الحب في الرومنطيقية العربية ورد مع ذلك مقرونا بالفشل والتدهور على ما بيّنا . وهذا يجعل الرومنطيقيّ العربي كائنا مأسويا كأعمق ما تكون المأساة لا يسعد إلّا لكي يشقى من جديد .

ويبدو أن مقوّمات هذه الرؤية للحب لم يتوصّل إليها الرومنطيقيون العرب من خلال تجاربهم الشخصية في هذا المجال فحسب ، بل الظاهر أنّهم استوحوها أيضا ممّا كانوا يطالعونه من نصوص رومنطيقية غربية .

فهذه الرومنطيقية كانت هي أيضا قد اهتمت بموضوع الحب حتّى أصبح من أهم الأغراض الواردة فيها(163) . وقد كانت رؤية الرومنطيقيّ الغربي للحب ذات أسس غيبية تقديسية . فشلي(164) مثلا كان يعتبر الحب ملكا يتراءى لنا في صورة المرأة التي نحبّها(165) وفيني(166) كان يعتبر المرأة جزءا من الذات الإلاهية(167) . وكان تصوّر الرومنطيقية الغربية للحب مقترنا بالفضيلة حينا ، مثلما نلمس ذلك مثلا

---

(161) راجع ديوان « أغاني الفردوس » ص 41

(162) راجع المصدر نفسه ص 61 .

(163) راجع "Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, p.237

(164) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 40 من بحثنا .

(165) راجع "Le Romantisme Européen" Nouveaux Classiques Larousse Tome II p 11

(166) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 75 من بحثنا .

(167) "Le Romantisme Européen" Nouveaux Classiques Larousse Tome II p 38

في كتابات ف. شلايغل[168] وممتزجا بالدين حينا آخر.على نحو ما ورد عند نوفاليس[169] ومن بعده لامارتين[170] وهوجو وساند[171] وغيرهم إذ صوّروا لنا المحبوب تارة «معبودا» وأخرى «قديسا»[172] .

وقد وجد الرومنطيقيّ الغربي أيضا السعادة في الحب واكتشف فيه منقذا من العالم المتدهور الذي يعيش فيه فانبرى لتصوير تلك السعادة على نحو ما فعل مثلا هوفمان[173] أو نوفاليس وغيرهما[174] .

وكثيرا ماكان الرومنطيقيون الغربيون يجمعون أيضا بين سعادة الحب وسعادة التلذذ به بين أحضان الطبيعة مثلما يبدو ذلك في كتابات فيني[175] وهوجو[176] ولامارتين[177] . وكثيرا ما نظر الرومنطيقيّ الغربي أيضا إلى الحب نظرة فلسفية فرأى فيه ناموسا من نواميس الوجود يسيّر الكائنات الحيّة بأكملها . وقد عبّر عن هذا المفهوم ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ كل من هوفمان[178] وموساي[179] وغيرهما .

---

(168) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 116 من بحثنا .
ـ راجع "Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, p. 241

(169) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 117 من بحثنا .
"Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, p 241

(170) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 73 من بحثنا .

(171) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 64 من بحثنا .

(172) "Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, p. 241

(173) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 84 من بحثنا .

(174) "Le Romantisme Européen" Nouveaux Classiques Larousse Tome II p. 40, 41
راجع الإشارة الواردة بالصفحة 117 من بحثنا .

(175) "Le Romantisme Européen" Nouveaux Classiques Larousse Tome I p 185

(176) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 40 من بحثنا .
"Le Romantisme Européen" Nouveaux Classiques Larousse Tome I p 181

(177) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 73 من بحثنا .
"Le Romantisme Européen" Nouveaux Classiques Larousse Tome I p. 180

(178) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 84 من بحثنا .
"Le Romantisme Européen" Nouveaux Classiques Larousse Tome II p 44

وجاءت صورة الحب في الرومنطيقية الغربية يخالطها الفشل أيضا . وهذا الفشل قد يكون سببه محبوبا هاجرا أو خائنا أو متمنعا فيصبح الحب جحيما وتهلكة ولعنة [180] .

وقد تكون القوانين الاجتماعية أيضا سببا آخر في فشل تجربة الحب فينهزم المحب ويحزن وقد ينتحر مثلما نلمس هذا في معظم الروايات الرومنطيقية [181] . وقد حاول الرومنطيقي الغربي التمرد على هذه الوضعية بتحرير الحب من القيود الاجتماعية والضغوط الأخلاقية ، وهذا وارد في كتابات ف. شلايغل [182] وساند [183] وتنيسون [184] وبيرون [185] الذي جعل من دون جوان بطلا فوق الأخلاق [186] .

وقد تكون تقلبات الزمان أيضا وما يرافقها من موت سببا من أسباب فشل الحب في الرومنطيقية الغربية . وعديدة هي النصوص التي تصور لنا مأساة محب محا الزمان حبه أو أتلفه الموت وأزاله ، على نحو ما يتبين لنا هذا من بعض قصائد لامارتين [187]

---

(179) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 40 من بحثنا .

"Le Romantisme Européen" Nouveaux Classiques Larousse Tome II p 42

(180) "Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, p 241

(181) "Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, p 240

(182) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 116 من بحثنا .

"Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, p. 240

(183) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 64 من بحثنا .

"Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, p. 240

(184) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 67 من بحثنا .

"Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, p 240

(185) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 69 من بحثنا .

"Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, p. 240

(186) "Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, p. 240

(187) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 73 من بحثنا .

"Le Romantisme Européen" Nouveaux Classiques Larousse Tome I p 180

أو هوجو[188] أو من بعض كتابات كلايست[189] أو ليوباردي[190] الذي يصوّر لنا الموت خلاصا من حب فاشل ، فإذا الخلاص بدوره فشل بأتم معنًى الكلمة .

وهكذا إذن يتبين لنا أن التماثل يكاد يكون كاملا بين الرومنطيقية الغربية والرومنطيقية العربية في رؤيتهما للحب . وهكذا نكون أيضا قد أشرنا إلى الأصول الأجنبية في تصور الرومنطيقية العربية للعلاقة بين الرجل والمرأة . وإننا بهذا كله نكون قد بيّنا مرّة أخرى قدرة الرومنطيقي العربي على تمثل جانب آخر من مقوّمات رؤية الرومنطيقية الغربية للوجود البشري وابداعه في مزج هذه المقومات الأجنبية بالخصائص التراثية العربية .

الغرض الرابع
الوطنيـــــة :

نعني بالوطنية جملة الخصائص المكوّنة لرؤية الفرد لأرض معينة وللمجموعة البشرية التي تشاركه الانتساب إليها وما يمازج تلك الرؤية من موقف عاطفي وجداني وتصوّرات للتعامل الإيجابي مع تلك الأرض ، وتلك المجموعة بما يكفل ازدهارهما ورقيهما ومناعتهما .

والوطنية بهذا المعنَى تعتبر من الأغراض الهامة التي وردت ضمن المدونة الرومنطيقية العربية . وقد تحسن الإشارة بادىء ذي بدء إلى أن أساس الرؤية الوطنية في الرومنطيقية العربية عاطفي وجداني يتمثل فيما يكنّه الرومنطيقي العربي من حب

---

(188) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 40 من بحثنا .
"Le Romantisme Européen" Nouveaux Classiques Larousse Tome I p. 181

(189) KLEIST (1777 ـ 1811) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا .
"Le Romantisme Européen" Nouveaux Classiques Larousse Tome II p. 36

(190) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 116 من بحثنا
"Le Romantisme Européen" Nouveaux Classiques Larousse Tome II p. 37

لموطنه وما يحسّ به من عميق ارتباط به . وهو يذكّرنا في هذا المجال بما حفل به باب تعلّق البلدان في الأدب العربي في عصوره السابقة من روائع فنّية خالدة .

فهذا مطران يخاطب بلاده بقوله :

يا بلادي؟ إليك يهفو فؤادي كل آن شوقا ويلتاع وجدا
كلّما اشتدت الصروف بأهليـ ـك نما ذلك الهوى واشتدّا (191)

وهذا جبران يتحدّى عناصر الشر من مواطنيه ويطلعهم على حبّه الأصيل للبنان فيقول : «لبنانكم مربعات شطرنج بين رئيس دين وقائد جيش أما لبناني فمعبد أدخله بالروح عند ما أملّ النّظر إلى وجه هذه المدنية السائرة على الدواليب ...» (192) .

ولقد أحب الشابي تونس كما لو كانت امرأة تعشق :

أنا يا تونس الجميلة في لج الهوى قد سبحت أي سباحه
شرعتي حبك العميق وإني قد تذوقت مرّه وقراحه
لا أبالي ... وإن أريقت دمائي فدماء العشاق دوما مباحه (193)

وقد عبّر أبو شادي أيضا عما كان يحمله لمصر من حب عميق حتّى ليكاد يذوب فيها :

أنا ابن مصر، أنا الباكي للوعتها أنا المخلّد نجواها بألحاني
أنا الذي أتناسَى ما أنوء به لكي أعبر عنها ملء أحزاني (194)

ولكن رؤية الرومنطيقي العربي للوطنية لم تبق سجينة هذا الموقف العاطفي المحدود بل تجاوزته للنظر في كبريات المشاكل والقضايا التي كانت مطروحة ، ولمحاولة

---

(191) «ديوان الخليل» الجزء الثالث ص 240 .

(192) «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 520 .

(193) «أغاني الحياة» أبو القاسم الشابي ص 25 .

(194) «أطياف الربيع» أحمد زكي أبو شادي ص 101 .

معالجتها . وما من شك في أن وضعية الاستعمار والتخلف التي كانت عليها معظم الأقطار العربية خلال العشريات الأربع الأولى من هذا القرن قد هيأت مادة وفيرة للرومنطيقي العربي لكي يتناول هذه الوضعية المتردية بالدرس والتحليل ولكي يقدم لها ما تصوّره ناجعا من الحلول .

وقد رأينا منهجيا أن نقسم الموقف الوطني الذي وقفه الرومنطيقي العربي إلى قسمين يتمثل أولها في تشخيص المشاكل التي كان يعانيها الوطن بينما يمثل الثاني البرنامج الإصلاحي الذي قدّمه ذلك الرومنطيقي ورآه كفيلا بمواجهة تلك المشاكل والقضاء عليها .

الاستعمار والتخلّف والحيف الاجتماعي :

إهتدى الرومنطيقي العربي على إثر تحليله لما كان يتخبّط فيه وطنه من مشاكل وما كان يجابهه من قضايا إلى أن الاستعمار والتخلف والحيف الاجتماعي هي الآفات الثلاث الكبرى التي نشأت عنها تلك المشاكل والقضايا . ومن هنا كان الحديث عن هذه الآفات دليلا على الوعي بها وحرصا على التوعية بها في الوقت ذاته .

وقد أحس الرومنطيقيون العرب بأن اغتصاب الأجنبي لأوطانهم واستعماره إياها يمثلان أساس التدهور الذي كانت شعوبهم تعيشه وتعاني منه . لذلك سعوا إلى الحديث عن هذه الظاهرة وإلى إماطة اللثام عن حقيقتها تنديدا وتمهيدا للدعوة إلى الثورة عليها .

وفي هذا الإطار خاطب مطران شعبه فقال :

قوموا انظروا العدو في دياركم يحكم فيها مستبدا ايدا[195]

وفي هذا الإطار أيضا تحدث جبران عمّا كان يتجاذب وطنه من قوى أجنبية باغية

---

(195) «ديوان الخليل» الجزء الأول ص 104 .

فقال : «لبنانكم صراع بين رجل جاء من المغرب ورجل جاء من الجنوب أما لبناني فصلاة مجنحة ترفرف صباحا عندما يقود الرعاة قطعانهم إلى المروج...»[196].

وقد ندد شكري بمستعمري وطنه في قوله :

ملكوا الأرض واستباحوا حماها   واستطالوا بجنـــة الأقوياء[197]

كما أشار الشابي إلى ماكان يلاقيه شعبه من اضطهاد واستغلال من المستعمر :

البؤس لابن الشعب يأكل قلبه   والمجد والإثـــراء للأغـــراب
والشعب معصوب الجفون مقسم   كالشاة بين الذئب والقصّاب[198]

وحاول ناجي أيضـا أن يطلع أبناء وطنه على خطر الاستعمار فقال :

هذي دياركم وهــذي شمسكم   طمع الغريب وحرقة الحساد
ومن المصائب في زمانك ان ترى   بـلـدا كـثير مناهل الروّاد
والخير مدرار عليه وربّه   جوعان محروم الرعاية صاد[199]

ولئن رأى الرومنطيقيون العرب في الاستعمار أساس المعضلة الاجتماعية والحضارية التي كانت تواجهها أوطانهم فقد راحوا أيضا يتحدّثون عمّا اقترن بهذه الظاهرة وما نشأ عنها من تخلّف اجتماعي ومن تدهور حضاري جعل أوطانهم تعيش على هامش التاريخ وتمارس السلبية في أبشع معانيها . وعلى هذا النحو انبرى الرومنطيقيون العرب يعدّدون مظاهر هذا التخلف فتحدث مطران عن بؤس مواطنيه :

إني أرى عدد الرمال ههنا خلائـقـا   تـكـثر أن تعدّدا
صفر الوجوه ناديا جباههم   كالكلإ اليابس يعلوه الندى[200]

---

(196) «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 520 .

(197) «ديوان عبد الرحمن شكري» ص 653 .

(198) «أغاني الحياة» أبو القاسم الشابي ص 224 .

(199) «وراء الغمام» ابراهيم ناجي ص 202 .

(200) «ديوان الخليل» الجزء الأول ص 104 .

ورسم لنا نعيمة صورة نابضة لتخلف أبناء وطنه ولسلبيتهم في قصيدته الشهيرة «أخي» :

أخي من نحن لا وطن ولا أهل ولا جار
إذا نمنا إذا قمنا ردانا الخزي والعار
لقد خمت بنا الدنيا كما خمت بموتانا
فهات الرفش واتبعني لنحفر خندقا آخر
نواري فيه أحيانا[201] .

وهذه الأبيات لنعيمة إنما هي شهادة على تخلف الشعب اللبناني في ذلك الحين تنضاف إلى ما حدثنا عنه جبران في «الأرواح المتمرّدة» عمّا كان يقاسيه هذا الشعب نفسه من ألوان العذاب والبؤس والمرض والحرمان والذلّ .

أمّا العقاد فقد آثر أن يخاطب شباب شعبه مباشرة ليحدثه عن تخلفه وعن رضائه بالدّون وتخليه عن العزم والحزم :

من لي وإن كذبت عيني أن أرى فيكم شمائل فتية الأمصار
لبسوا الشباب فعطروا أردانه ولبستموه فرث كالأطمار
همّوا بتذليل الصعاب وهمكم باللّهو بين الكأس والأوتار[202]

وقد وصف شكري الجهل الذي كان يتخبط فيه بنو قومه :

رأيت بيوتا كالوجار ذليلة ألا إن عيش الجاهلين عليل
رضاء بعيش البهم والخصب وافر ومركب من يبغي العلاء ذلول[203]

(201) «همس الجفون» ص 15 .
(202) «ديوان العقاد» ص 199 .
(203) «ديوان عبد الرحمن شكري» ص 415

ولم يكتف الشابي بالحديث عن جهل شعبه بل حاول تحذيره منه فقال :

يا قوم عيي شامت ... للجهل في الجو نارا
تتلو سحابا ركاما ... يتلو قتاما مثارا
يثير في الأرض ريحا ... يهيج فيها غبارا
تلفي الشديد صريعا ... تبقي الأديب حمارا[204]

ولكن الرومنطيقيين العرب لم يعتبروا الاستعمار السبب الوحيد لمأساة شعوبهم ولم يكتفوا أيضا باستعراض وصفي لمظاهر هذه المأساة على نحو ما مرّ بنا ، بل الظاهر أنهم تجاوزوا ذلك إلى النظر في البنى الاقتصادية والاجتماعية في أوطانهم والتمسوا فيها سببا لتلك المأساة فوجدوا أن الحيف الاجتماعي بما فيه من استغلال الغني للفقير واستئثاره بوسائل الإنتاج يعد أيضا علّة التدهور والفساد .

وقد تحسن الإشارة ـ في هذا الصدد ـ إلى أن الرومنطيقيين العرب يتفاوتون من حيث درجة ادراك هذا السبب والتعبير عنه . ففي حين كان تصوّر البعض منهم لمسألة الحيف الاجتماعي تصوّرا معتما ضبابيا جاءت رؤية البعض الآخر لها واضحة ونتيجة تحليل موضوعي للمعطيات الاجتماعية والاقتصادية .

فقد تجد من الرومنطيقيين العرب من يكتفي بالإشارة إلى ظاهرة من الظواهر الناشئة عن الحيف الاجتماعي مثل الجوع على نحو ما ورد في قصيدة نعيمة «أخي» .

أخي إن عاد بعد الحرب جندي لأوطانه
وألقى جسمه المنهوك في أحضان خلّانه
فلا تطلب إذا ما عدت للأوطان خلّانا
لأن الجوع لم يترك لنا صحبا نناجيهم
سوى اشباح موتانا[205]

(204) «أغاني الحياة» أبو القاسم الشابي ص 28

(205) «همس الجفون» ميخائيل نعيمة ص 14 .

وقد يحدثك رومنطيقي عربي آخر مثل ناجي عن المستضعفين فيقول :

أبكت عيونكم الضعيف يصير في ناب القوى فريسة استعباد؟ (206)

ولكن من الرومنطيقيين العرب من كان وعيه بقضية الحيف الاجتماعي وعيا ينم عن إدراك لأسباب ذلك الحيف وما ينشأ عنه من تدهور.

فخليل مطران كان في قصيدته «صرح على النيل» سبّاقا إلى التنديد بإرادة الإثراء الفاحش التي لمسها عند فئة من فئات مجتمعه. وحاول في حديثه عن هذه الظاهرة ربطها بما شاع عند هذه الفئة من قيم جديدة تتصل بالمال وبجمعه فقال :

مبيحون في السوق أهل الفسو ق محارم أزواجهم والولد
توخي مال حرام حلا ل على كل حال بلا منتقد
يرومونه من وراء الظنو ن ومن كل مأتى ومن كل يد (207)

وقد تلمس عند ناجي أيضا تصوّرا طبقيا لمشكلة الحيف الاجتماعي إذ يحدثك عن الفلاحين ويدافع عنهم ويستصرخ لهم في قوله :

صونوا البلاد وأدركوا فلاّحكم كاد الحمى يغدو بغير عماد
حيران من مرض إلى بؤس إلى كرب تمرّ به بلا تعداد (208)

ولكن اتّضح لنا - مرّة أخرى - أن جبران كان أقدر الرومنطيقيين العرب اطلاقا على طرح قضية الحيف الاجتماعي تصوّرا وتعبيرا. وإن الرجوع مثلا إلى قصّة «خليل الكافر» الواردة ضمن مجموعة «الأرواح المتمرّدة» ليغنينا عن بقية كتاباته لنتبين إلى أي حد طرح جبران مسألة الحيف الاجتماعي طرحا علميّا موضوعيّا في إطار طبقي

---

(206) «وراء الغمام» ابراهيم ناجي ص 200.
(207) «ديوان الخليل» الجزء الثاني ص 158.
(208) «وراء الغمام» ابراهيم ناجي ص 202.

بحيث تصبح هذه الظاهرة نتيجة حتميّة لهيمنة طبقة اجتماعية على طبقة أخرى واستغلالها إياها واستئثارها بوسائل الإنتاج[209] .

الثّــورة :

لم يكتف الرومنطيقيّ العربي ـ في موقفه الوطني الإيجابي من قضايا مجتمعه ـ بتشخيص الأمراض والآفات بل تجاوز ذلك إلى التماس علاج لها . وقد تبين لنا أن كلمة « الثورة » هي عماد البرنامج الإصلاحي الذي قدّمه في هذا المضمار . فإذا بها ثورة شاملة عارمة تتحدّى الحاضر وتروم تعويضه بمستقبل أفضل .

فقد ثار الرومنطيقيّ العربي على المستعمر وزين الثورة عليه لبني وطنه . فمطران مثلا حاول استنفار مواطنيه للتصدي للطاغية الأجنبي ومقاومته :

من دعـا الله على غـاصبه فالدعاء السيف والذكر القناة[210]

ودعا الشابي شعبه إلى الثورة على المستعمر بعد أن صوّر له الحريّة في أزهى صورها فخاطبه بقوله :

خلقت طليقـا كطيف النسيـم وحرا كنـور الضحى في سمـاه
فما لك ترضى بذل القيـود وتحني لمن كبلـوك الجباه؟[211]

أما ناجي فقد رأى أن يخاطب الشباب والأطفال ليحثّهم على الدفاع عن الأرض فقال :

ونريد شبانا بمصر استعصموا ومضوا يصدون الغـريب العادي
ونريد أطفالا إذا ما أرضعوا فـرضاعـهـم وطـنـية بسـهاد
الطفل منهم مثل أمي أو أبي شفتاه أول ما تقول بلادي[212]

(209) راجع « المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران » ميخائيل نعيمة من ص 121 إلى ص 166 ...
(210) « ديوان الخليل » خليل مطران الجزء الأول ص 255
(211) « أغاني الحياة » أبو القاسم الشابي ص 127 .
(212) « وراء الغمام » ابراهيم ناجي ص 203 .

وما من شك في أن الرومنطيقي العربي كان ملتحما مع ما ظهر من حركات وطنية تحريرية في معظم البلاد العربية عمقت وعيه بقضية الاستعمار وزادت في حدّة إحساسه بها . وإن هذا الالتحام ليظهر مثلا في تغني بعض الرومنطيقيين العرب ببعض الزعماء الوطنيين الذي ترأسوا نصال شعوبهم مثلما فعل مطران في قصيدته «فريد في السجن» أو «تمثال سعد»[213] . وكذلك مثلما فعل العقاد في قصيدته «ذكرى الشهيد» التي رثى فيها الزعيم الثاني للحزب الوطني محمد فريد بك بقوله :

جاهدت في الدنيا جهاد مثابر لا يبتغي أجرا ولا هو يفرق
سجن ومجهدة وبعد أحبّة ووداع آمال وسقم موبق[214] .

وما دمنا بصدد الحديث عن موقف الرومنطيقي العربي من الاستعمار الذي كان جاثما على موطنه فقد يحسن أن نشير إلى أن جبران كان.له تصوّر متميّز في هذا المجال إذ مكّنته رؤيته الدقيقة لهذه القضية من تجاوز المظهر السياسي الاستيطاني للاستعمار لينبه شعبه إلى الاستعمار الاقتصادي أو ما نسميه اليوم الاستعمار الجديد مثلما أشار إلى ذلك صراحة في مقالته التي عنوانها «الاستقلال والطرابيش»[215] .

وإلى جانب الثورة على الاستعمار دعا الرومنطيقيون العرب شعوبهم إلى الاستفاقة من غفوتهم الحضارية واستحثوهم للتخلص ممّا بهم من تخلف في شتّى مظاهره . ولم يكتفوا في الخطاب التوعوي الذي توجهوا به إليهم بوضع الأصبع على موطن الداء بل قدموا لهم دواء يتمثل في الإقبال على العلم والمعرفة إقبالا يمكنهم من الثورة على ما ترددوا فيه من جهل وعدم تبصر بالأمور ، ويخوّلهم بالتالي أن يأخذوا بأسباب الحضارة العصرية .

والدعوة إلى توخي سبيل العلم تكاد تكون قاسما مشتركا بين البرامج الاصلاحية الثورية التي قدمها الرومنطيقيون العرب لشعوبهم . فالعقاد وهو يدعو المصريّين إلى

---

(213) راجع «ديوان الخليل» الجزء الثاني ص 238 والجزء الرابع ص 250 .

(214) «ديوان العقاد» ص 231 .

(215) راجع «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 530 .

نفض غبار التخلّف عنهم دعاهم ، من جملة ما دعاهم إليه ، إلى التعلّم فقال :

وتعلّموا فالأرض دار لم يعش فيها الجهول بسرها من دار[216]

وصور شكري العلم لمواطنيه على أنّه سلاح لا بد من التسلّح به لمن رام التخلّص من التخلف :

وما العلـم إلّا قوّة واستطالة يحكّمه أهل النهَى فيصول
فلا تحسبن الحرب سهما ومغفرا فإن سلاح الصائلين عقول[217]

وقد عبّر ناجي عن المعنّى نفسه تقريبا في قوله :

قل للذي يبغي الصلاح لقومه بنبيل صنع أو شريف جهاد
بالطب أو بالشعر أو بكليهما كلّ الجهود فداء هذا الوادي[218]

ولم تكن دعوة جبران مواطنيه إلى التعلم ذات طابع غنائي حماسي بقدر ماكانت برنامجا تعليميا واضح المقاصد . فهو يرى أن العلم ضرورة لتقدم الشعوب ومن ثم يصبح من واجب الحكومة والسلطة الإشراف عليه والسهر على حسن تلقينه على نحو ما يبدو ذلك من قوله : «لا يعم انتشار اللغة في المدارس العالية وغير العالية حتّى تصبح تلك المدارس ذات صبغة وطنية مجرّدة ولن تعلم بها جميع العلوم حتّى تنتقل المدارس من أيدي الجمعيات الخيرية واللّجان الطائفية والبعثات الدينية إلى أيدي الحكومات المحليّة»[219] .

فإذا كانت الدعوة إلى العلم هي أساس الثورة على التخلف في منطق الرومنطيقية العربية فلا عجب والحال هذه أن نرى تلك الدعوة مقرونة بالشباب موجهة إليه في المقام الأوّل . وما أكثر ما خاطب الرومنطيقيون العرب شبان شعوبهم . فالعقاد نصح شبّان مصر بقوله :

(216) «ديوان العقاد» ص 202 .

(217) «ديوان عبد الرحمن شكري» ص 416 .

(218) «وراء الغمام» ابراهيم ناجي ص 198

(219) «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 557 .

شبان مصر أتسمعون لناصح منكم فأنشد بينكم أشعاري
أنتم خلاصنّها فليس لغيركم يتوجّه الخلصاء بالإنذار
في وسعكم نفع البلاد وضرّها فخذوا الأمان لها من الأضرار[220] .

أما أبو شادي فقد تحدّث عن الشباب باعتباره الطاقة الحيّة المندفعة في حياة الشعب فقال :

ضمّوا الصفوف مواكبا ونشيدا ودعوا الشباب يزين هذا العيدا
النابضين بحبهم لبلادهم والرافعين لواءها المعقودا
والثائرين على مهانة قومهم الوارثين عن الجدود خلودا[221] .

والتغنّي بالشباب وارد في أكثر من موطن في المدونة الرومنطيقية العربية ، تجده عند جبران[222] ، كما تجده عند ناجي[223] وغيرهما .

وقد نادى الرومنطيقيون العرب أيضا بالثورة على الحيف الاجتماعي . وهذه الثورة نحس بها ضمنيا في كتاباتهم رغم أنهم لم يصلوا إلى مستوى بلورة برنامج ثوري لإزالة ذلك الحيف عدا ما نجده عند البعض منهم من حلول أخلاقية معتمة مثل الدعوة إلى التعاون والتآلف التي نجدها حينا عند أبي شادي في قوله مثلا :

إنّا بعصر للتعاون وحده حين التعاون قاهر للقاهر[224]

ونجد الدعوة نفسها حينا آخر عند ناجي إذ يقول :

كل يعيش لنفسه في أمّة شقيت بطول تفرق الأفراد

---

(220) « ديوان العقاد » ص 199 .

(221) « أطياف الربيع » أحمد ركي أبو شادي ص 111 .

(222) راجع مثلا قصة « خليل الكافر » في مجموعة « الأرواح المتمردة » المنشورة في « المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل حيران » من ص 121 إلى ص 166

(223) راجع مثلا ديوان « وراء الغمام » ابراهيم ماحي ص 196 .. و ص 198 ...

(224) « أطياف الربيع » أحمد ركي أبو شادي ص 37

فخذوا السبيل إلى الحياة تآلفا وتكاتفا في رغبة ووداد [225] .

وجدير بنا أن نشير في هذا المجال أيضا ، إلى أن نوعية الحل الذي قدّمه جبران للقضاء على الحيف الاجتماعي متميزة في المدونة الرومنطيقية العربية . ويبدو أن وضوح رؤيته لهذ القضية يسّر له الاهتداء إلى اقتراح حلّ لها . فإذا كان سبب الداء يرجع إلى طبيعة البنية الاجتماعية ، وإلى هيمنة طبقة اجتماعية على أخرى فإن الحلّ لا يكون ـ في رأي جبران ـ إلا بإزالة التسلّط الطبقي حتّى إذا زال هذا التسلّط تحقّقت الإشتراكية التي ناضل من أجلها «خليل الكافر» [226] والتي رنا إليها جبران من خلال قوله : «إن الحياة في شمال لبنان أقرب إلى الاشتراكية منها إلى كل تعليم آخر ، فالقوم هناك يتساهمون أفراح الوجود وشدائده مدفوعين بميول فطرية وضعية ...» [227] .

الموقـــف السلـــبي :

لقد بدا لنا الرومنطيقي العربي إلى حدّ الآن إيجابيا في موقفه الوطني . فقد رأيناه واعيا بمشاكل وطنه متحمّسا في الدعوة إلى التصدّي لها والقضاء عليها . ومع ذلك تبيّن لنا أيضا أن هذا الموقف كثيرا ما ينتهي إلى السلبية ويصير إلى الفشل .

ذلك أن الرومنطيقي العربي كان ذاتيّا في رؤيته الوطنية ينطلق من تصوّراته الفرديّة لمعطيات مجتمعه ومن تطلعاته ويتعامل بهذا المنطق مع بني قومه دون أن يقيم وزنا لحقيقة الواقع الموضوعي الذي كان يعالجه ودون أن يكون واعيا بخصوصية المرحلة التاريخية التي كان يعيش في إطارها . فتلون موقفه الوطني من هذا الجانب بضرب من السذاجة الحالمة التي تصاب بالفشل وبخيبة الأمل كلّما اصطدمت بأرض الواقع .

لقد نجح الرومنطيقي العربي في الإحساس بقضايا وطنه ونجح بالتالي في التعبير عما كان يخالج الضمير الجماعي في مجتمعه . ولكنه فشل بعد ذلك في تبليغ دعوته لتجاوز

(225) «وراء الغمام» ابراهيم ناجي ص 201 .

(226) راجع قصّة «خليل الكافر» ضمن «الأرواح المتمردة» في «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» من ص 121 إلى ص 166 .

(227) «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 477 .

هذا الواقع بسبب عدم إدراكه لحقيقته ولقُدُراته المحدودة . ولكن فشله الأفظع تمثل في أنه لم يفهم السبب الموضوعي لفشله . وإذا ثورته الايجابية التي رأينا تصبح ثورة سلبية على شعبه الذي لم يفهم دعوتـه ولم يقدر محاولته الإصلاحية حق قدرها . وإذا بالاندفاع والتوق نحو الأفضل يصبح انسحابا من الميدان وتراجعا من موقع القيادة ومرارة واخفاقا وعودة إلى العزلة .

وعلى هذا النحو حوّل جبران نظره عن الواقع الذي لم يستطع تغييره وتشبث بالصورة الحالمة التي رسمها لوطنه داخل نفسه(228) ، وعلى هذا النحو ثار العقاد على شعبه وخاطبه مغضبا بقوله :

نحّوا وجوهكم عني فقد سئمت تفسي المقابر في أسلاخ أحياء(229) .

أما الشابي فقد يئس من شعبه الذي تنكر له ولم يفهم مقاصده فقرر الإنفصال عنه والذهاب إلى الغاب :

إنني ذاهب إلى الغاب يا شعـ ـبي لأقضي الحيـاة وحدي بيأس
إنني ذاهب إلى الغـاب علّي في صميم الغابات أدفن بؤسي
ثم أنسـاك ما استطعت فما أنـ ـت بأهل لخمرتي ولكـأسي(230)

وصوّر لنا أبو شادي مرارة الخيبة التي مني بها في تجربته الوطنية فقال :

لمن الفداء؟ لمصر؟ وهي هي التي لطمت وساءت همّتي وكفاحي
ضيعت عمري فاديا أو رائدا فرجعت فوق محطم الألواح(231) .

ويتضح في ضوء ما سبق أن الرومنطيقيين العرب بانشغالهم بقضايا أوطانهم وبالتعبير عنها وبالتماس العلاج لها كانوا أدباء ملتزمين بل مناضلين من أجل تغيير

(228) راجع مقالة «لكم لبنانكم ولي لبناني» الواردة «بالمجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ص 520

(229) «ديوان العقاد» ص 160

(230) «أغاني الحياة» أبو القاسم الشابي ص 146 .

(231) «أطياف الربيع» أحمد زكي أبو شادي ص 108

الواقع المتدهور بواقع بديل أكثر أصالة وإشراقا . ولكن نضالهم كان محدودا لأنّ رؤيتهم لتلك القضايا كانت رؤية ذاتية حالمة كما قلنا ، ومن ثم لم تكن أطروحاتهم الإصلاحية نتيجة تقدير موضوعي لأوضاع مجتمعاتهم بقدر ما كانت تعبيرا عن تطلعاتهم الفوقية المنفصلة عن حقيقة الواقع . فكان نضالهم فاشلا وكانت ثورتهم سلبية في نهايتها .

ومهما يكن من أمر فلا بد من الإشارة إلى أن الرومنطيقية باعتبارها تيّارا مستحدثا في الأدب العربي قد ساهمت في تغذية هذا الأدب بغرض جديد هو الوطنية وأكسبته على هذا النحو بعدا اجتماعيا نضاليا يجعله يتسع لمشاكل الجماعة وللدفاع عنها .

ولا شك في أن هذا الاهتمام بقضايا الوطن كان نتيجة مباشرة لخصوصية المرحلة التاريخية التي عاش الرومنطيقيون العرب في إطارها وهي مرحلة تميزت بظهور الحركات التحريرية وبنشأة الوعي الوطني في معظم الأقطار العربية على نحو ما أشرنا إلى ذلك . ولكن الانشغال بتلك القضايا والتعبير عنها كان أيضا نتيجة من نتائج تأثر أولئك الرومنطيقيين بمطالعاتهم الرومنطيقية الغربية .

فالغرض الوطني الاجتماعي يعد أيضا من أهمّ الأغراض الواردة في هذه الرومنطيقية [232] وقد كان للظروف التاريخية التي شهدتها أوربا في أواخر القرن الثامن عشر وخلال النصف الأول من القرن الذي يليه أثر أيضا في جعل الرومنطيقي الغربي يتفاعل مع تلك الظروف ويكون له نتيجة لذلك موقف وطني إيجابي قد يتمثل أحيانا في التغني بالوطن والتعبير عن التعلق به مثلما نلمس ذلك عند الألماني هولدرلين [233] والإيطالي فوسكولو [234] وغيرهما .

---

(232) راجع "Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, p. 248 et 249

(233) HÖLDERLIN (1770 ـ 1843) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني بحثنا
ـ راجع "Le Romantisme Européen" Nouveaux Classiques Larousse Tome II p. 131

(234) FOSCOLO (1778 ـ 1827) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني بحثنا
ـ راجع "Le Romantisme Européen" nouveaux Classiques Larousse Tome II p. 133

وقد زادت تلك الملابسات التاريخية وما تخلّلها من حروب وهيمنة بلد على آخر في بلورة الموقف الوطني في الرومنطيقية الغربية حيث أصبح التعبير عن مفهوم الأمة والوطن والدعوة إلى الثورة والتغني بالحرية من المعاني المتواترة فيها(235) .

فقد كان الرومنطيقي الغربي مناضلا أيضا وملتزما ولعل مشاركة اللورد بيرون في انتفاضة اليونـان أحسن رمز لذلك . وقد انشغل الرومنطيقـي الغربي أيضا بالقضايا الداخلية لوطنه المتّصلة بالعدالة الاجتماعية وغيرها من القيم الأصيلة . وتحمّس لها وقدم تصوّرات ـ قد تكون طوباوية ـ لنموذج الحياة الاشتراكية التي ينبغي أن تسود (236) .

ولكن معظم الرومنطيقيين الغربيين كانوا أيضا سلبيين في نهاية موقفهم الوطني ... وسبب ذلك راجع إلى عدم وضوح رؤيتهم للأشياء وإلى تصوّراتهم الحالمة . لذلك كثيرا ما كانوا يتخاذلون ويتخلون عما كانوا يدعون إليه(237) .

وهكذا يتّضح أمامنا التشابه الذي يكاد يكون كاملا بين الموقف الوطني في الرومنطيقية العربية والموقف نفسه في الرومنطيقية الغربية مع وجود بعض الفويرقات الطبيعية بينهما الراجعة إلى خصوصيّة المرحلة التاريخية التي نشأت فيها كل منهما وإلى نوعيّة الأحداث التاريخية التي برزت في كلتا المرحلتين . وهذه النوعيّة وتلك الخصوصيّة هما اللّتان تفسران مثلا انشغال الرومنطيقي العربي بالتخلّف القائم في وطنه

---

(235) راجع نص ميشلي Michelet الوارد في:
"Le Romantisme Européen" Nouveaux Classiques Larousse Tome II p126
- راجع أيضا نص فيشت Fichte الوارد بالمرجع نفسه ص 128.
- راجع أيضا قصيدة كولريدج Coleridge الواردة بالمرجع نفسه ص 137 .
- راجع أيضا قصيدة لامارتين Lamartine الواردة بالمرجع نفسه ص 142
- راجع أيضا نص بيرون Byron الوارد بالمرجع نفسه ص 144 .
- راجع أيضا قصيدة هوجو Hugo الواردة بالمرجع نفسه ص 148

(236) راجع أيضا نص شلي Shelley بالمرجع نفسه ص 154 .
- راجع أيضا نص لامي Lamenais الوارد بالمرجع نفسه ص 156 .
- راجع أيضا نص ساند Sand الوارد بالمرجع نفسه ص 158 .

(237) "Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, p 249

بما يحفّ به من جهل وعدم قدرة على إدراك حقيقة الأشياء فيدعو إلى الأخذ بأسباب العلم ، بينما كان الرومنطيقيّ الغربي ـ وقد تجاوز مجتمعه نسبيًا هذه المنزلة الحضارية ـ يمعن النظر في الهياكل الاجتماعية التي يعيش ضمنها وفي الحيف الذي كان ينشأ عنها ويلتمس الحلول لما وجد فيها من اختلال في التوازن(238)

ولكنّنا نلحّ على أن هذه الفويرقات ـ رغم وجودها ـ لا تفسد التشابه بين الموقف الوطني في الرومنطيقية العربية وبين الموقف نفسه في الرومنطيقية الغربية لأن طبيعة الموقفين هي نفسها والتوجهات الكبرى فيهما واحدة .

الغـرض الخـامس :

المصـــــير :

لقد تتبعنا إلى حدّ الآن ـ من خلال دراستنا لبعض الأغراض في الرومنطيقية العربية ـ علاقة الرومنطيقيّ العربي بنفسه وعلاقته بالعالم الخارجي المحيط به . وبقي علينا أن نستكشف علاقته بالغيب بما يحفّ بهذه الكلمة من معان وجودية وماورائية ، وأن نتبين خصائص رؤيته للمنزلة البشرية ولمصير الإنسان.

والحديث عن مثل هذه المسائل ـ كما هو معروف ـ قديم في الأدب العربي الذي لم يخل عبر عصوره من أدباء متفلسفين أمعنوا النظر في وضعية الإنسان وما يحيط بها من مغلقات وما يكتنفها من أسرار ما ورائية ، منهم من استبدّ به الشك في المسلّمات وذهبت به الحيرة كل مذهب فما وجد منها مخرجا ، ومنهم من اهتدى إلى اليقين بنور قذفه الله في صدره ، ومنهم من تصوف فاكتشف الله في نفسه .

فالرومنطيقية العربية إذن ، إذ تهتمّ بقضية حقيقة الوجود البشري ومآله ، إنما تجدّد سنة لها جذور ضاربة في الفكر العربي الإسلامي . ولقد تبيّن لنا ونحن نتتبّع مختلف مظاهر الموقف الرومنطيقيّ العربي من مسألة الوجود وأسراره أن هذا الموقف

---

(238) « Le Romantisme Européen » Nouveaux classiques Larousse Tome II pp 153, 154

تتجاذبه قوتان إحداهما حيرة ورفض وثانيتهما إطمئنان وانسجام ، وبين الإثنتين تداخل مأسوي مرير.

الحيـــرة :

يتراءى لنا الرومنطيقي العربي من خلال كتاباته متسائلا حائرا تجاه ما كان ماثلا أمامه من معضلات الوجود ومن أسرار الغيب ومن ألغاز المصير.

فمطران مثلا ساءه عدم ثبات الموجودات وتحوّلها الدائم فتساءل عن سرّ ذلك في قوله :

لِمَ لا تشابه بين أيّـ ـام تمـرّ على اطـراد؟
في كـل طـرفـة مقـلـة شيء يصير إلى فساد[239]

وبحث العقاد عن الحقيقة فإذا بحثه هباء وعبث وإذا الحقيقة أن لا حقيقة :

أيـن الحقـيـقـة؟ لا حـقـيـ ـقـة كل ما زعموا كلام[240]

وصوّر شكري حيرته أمام لغز الوجود كما صوّر عجزه عن فكّ هذا اللّغز فقال :

عبء لغز الحيـاة يا قلب ما أفـ ـدح عبئا يحثى عليك وثقـلا
لغز عيش ولغز عقـل وما أعـ ـجب لغزا يروم للغـز حـلا
كـلما رمت بـالمجاهل خبرا زادك العيش بالمعالم جهلا[241] .

ونظر الشابي أيضا في معضلة الوجود بدءا ومصيرا فأعياه الجواب وبقي سجين تساؤلاته يروم تجاوزها فلا يستطيع إلى ذلك سبيلا :

نحن نمشي وحولنا هاته الأكـ ـوان تمشي.. لكن لأية غايـة؟
نحن نشـدو مع العصافيـر للشمـ ـس وهذا الربيـع ينفـخ نايـه

(239) «ديوان الخليل» الجزء الثالث ص 203 .

(240) «ديوان العقاد» ص 130 .

(241) «ديوان عبد الرحمن شكري» ص 588 .

نحن نتلو رواية الكون للمو ت ولكن ماذا ختام الرواية
هكذا قلت للرياح فقالت «سل ضمير الوجود: كيف البداية؟»[242]

وأحاطت الظلمة الفكرية بعيمة إذ قصر عقله وإدراكه عن فهم كنه الوجود فقال :

تسوقني الشواني في موكب الزمان
ولست أدري شأني في معرض الورى
فلا القضا ينبئني ولا الرجا يهديني
ولا السما تعطيني نورا لكي أرى[243] .

وانظر بعد ذلك مثلا فيما كتبه أبو شادي[244] أو ناجي[245] أو غيرهما من الرومنطيقيين العرب تجد الحيرة نفسها فالأسئلة هي ذاتها والسرّ هو نفسه قائم غامض لا يستبين .

وقد أفضت هذه الحيرة الوجودية ببعض الرومطيقيين العرب إلى رفض المنزلة البشرية ولاسيما نهايتها السلبية المتمثلة في الموت على نحو ما تجد ذلك عند الشابي الذي ثار ثورته المأسويّة العاجزة على الحدود فقال :

أيها الدهر ! أيها الزّمن الجا ري إلى غير وجهة وقرار
أيها الكون ! أيها الفلك الد وّار بالفجر والدجَى والنهار
أيها الموت ! أيها القدر الأعـ ـمَى قفوا حيث أنتم ! أو فسيروا
ودعونا هنا : تغني لنا الأحـ ـلام والحب والوجود الكبير[246]

---

(242) «أغاني الحياة» أبو القاسم الشابي ص 203 .
(243) «همس الجفون» ميخائيل نعيمة ص 52
(244) راجع «أطياف الربيع» أحمد زكي أبو شادي ص 73
(245) راجع «وراء الغمام» ابراهيم ناجي ص 102
(246) «أغاني الحياة» أبو القاسم الشابي ص 235 .

أمّا العقاد فلم يستطع أن يكتم ما كان يحمله في نفسه من حقد على الموت فقال

كفّاك يا موت شلّتا لم تعطيا قط من أحد
كف من الثلج إن جرت في جاحم النار تبترد
نعم وكف من اللظى إن مست الماء يتّقد[247]

وما أكثر السياقات التي عبّر فيها الرومنطيقي العربي عن ضجره من القيود التي كُبّلت بها المنزلة البشرية فأفسدت رونق الوجود وهدمت لذاته على نحو ما سبق أن تبين لنا مثلا في معرض حديثنا عن تجربة الحب في الرومنطيقية العربية .

هذا هو إذن الوجه الأول لرؤية الرومنطيقي العربي لمشكلة الوجود والمصير . وهو كما رأينا تساؤل وحيرة ورفض وثورة . وهي عناصر تنصهر في بوتقة مأساة الإنسان الذي لا يختار الوجود ، فإن وجد فهو لا يملك لمصيره ردا ولا دفعا ولا يجد له فهما .

الطمأنينـــة :

إن تمحص النصوص الرومنطيقية العربية جعلنا نكتشف أيضا أن لرؤية الرومنطيقي العربي لمسألة الكون والمصير وجها آخر يمتاز بالطمأنينـة والانسجام . وهي طمأنينة من أدرك لوجوده معنًى ومن آمن بمصيره وارتضاه . وهو انسجام من أحس بأن منزلته تندرج ضمن نظام كوني هو أحد عناصره وتخضع لقوة مسيرة هو امتداد لها ومظهر من مظاهرها .

فالرومنطيقي العربي يتراءى لنا في بعض الحالات مؤمنا إلى أبعد درجات الإيمان . فيلتجئ إلى ربّه ويناجيه ويتوسّل إليه ويستغفره ويمجّد رسله كما فعل مطران في قصيدته «عيد الميلاد» التي يتغنّى فيها بعيسَى[248] أو نعيمة في قصيدته «ابتهالات»[249] وعنوانها يشير إلى مضمونها أو الشابي في قصيدته «إلى الله»[250]

---

(247) «ديوان العقاد» ص 102 .

(248) راجع «ديوان الخليل» الجزء الثاني ص 246 .

(249) راجع «همس الجفون» ميخائيل نعيمة ص 35 .

(250) راجع «أغاني الحياة» أبو القاسم الشابي ص 141 .

التّي يلتمس فيها من ربّه عونا ومددا أو ناجي في قصيدته «الحياة»[251] التّي ينهيها باستغفار الله والتّماس عفوه.

ولكن بدا لنا ـ إلى جانب هذا ـ أن إيمان الرومنطيقيّ العربي بالله يتلون في بعض الأحيان بصبغة فلسفية تجعله يبتعد قليلا عن التصوّرات التّي جاءت بها الأديان المنزلة. فالرومنطيقيّ العربي مؤمن بوحدة كونية يسيرها الله ويتجلّى في كل جزء من مكوّناتها على نحو ما أشار الشابي إلى ذلك في قوله:

إن هذي الحياة قيثارة الله وأهل الحياة مثل اللحون[252]

وعلى نحو ما نلمس ذلك أيضا في قول أبي شادي:

ونرى الإلاه حيالنا في كل إعجاز بديع[253]

وإذا كان ذلك كذلك فإن الباحث عن الله ينبغي أن يلتمسه في كافة مخلوقاته مثلما يبدو لنا ذلك من هذه الأبيات لنعيمة:

كحل اللهم عيني
بشعاع من ضياك
كي تراك
في جميع الخلق: في دود القبور
في نسور الجوّ، في موج البحار[254]

أما جبران فقد اختار لغة الفلسفة للتعبير عن تصوّره للخالق ولعلاقته به فقال: «أيها الكون العاقل، المحجوب بظواهر الكائنات، الموجود بالكائنات وفي الكائنات، وللكائنات، أنت تسمعني لأنك حاضر في ذاتي. وإنك تراني لأنك

(251) راجع «وراء الغمام» ابراهيم ناجي ص 44.

(252) «أغاني الحياة» أبو القاسم الشابي ص 38.

(253) «أطياف الربيع» أحمد زكي أبو شادي ص 11.

(254) «همس الجفون» ميخائيل نعيمة ص 35.

بصيرة كل شيء حي . ألق في روحي بذرة من بذور حكمتك لتنبت نصبة في غابتك وتعطي ثمرا من أثمارك آمين»[255] .

على هذا النحو إذن اكتشف الرومنطيّق العربي هويته الوجودية وتبين منزلته في النّظام الكوني واتّضح له أنّه مظهر من المظاهر المنبثقة من القوّة المسيرة لذلك النّظام ، فتحوّلت حيرته إلى طمأنينة وأصبح رفضه وتساؤله يقينا وانسجاما .

وفي نطاق هذا التصوّر لم يعد يرى في الموت ظاهرة سلبيّة عبثية مثلما مرّ بنا بل صار يعتبره خلاصا من عالم الأدران وانتقالا إلى عالم الخلود وبداية السعادة الأبدية .

فهذا جبران ينظر إلى الموت بمنظار أفلاطوني فيقول :

قلت : لا فالموت صبح إن أتى   أيقظ النائم من غفلته[256]

وهذا نعيمة يتحدّث عن الموت بالمنطق نفسه فيرى فيه خلاصا من المادة وعودًا إلى الوجود الأصلي :

غـدا أعيد بقايا الطين للطين
وأطلق الرّوح من سجن التخامين[257]

ونجد الفكرة نفسها عند شكري إذ اكتشف في الموت طمأنينة الخلود التي أطال البحث عنها فقال :

وما الموت إلاّ الأمن والخلد صنوه   ألا إن فقدان الحياة حبور
خليق بنا أن نغبط الميت حاله   فإن حياة العالمين غرور[258]

لم تعد السعادة إذن دنيوية بل أصبحت مقرونة بالموت الذي هو طريق إليها . وهو معنًى نجده كذلك عند الشابي في قصيدته «إلى الموت» التي يقول فيها :

---

(255) «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 502 .

(256) المصدر نفسه ص 608

(257) «همس الجفون» ميخائيل نعيمة ص 109 .

(258) «ديوان عبد الرحمن شكري» ص 304

إلى الموت ! يا ابن الحياة التعيس   في الموت صوت الحياة الرخيم
إلى الموت إن عذبتك الدهور   في الموت قلب الدهور الرحيم(259)

هذه هي أهمّ مقومات موقف الرومنطيقيّ العربي من قضايا لغز الوجود وسرّ المصير وعلاقة الإنسان بالقوى الغيبية . وقد تحسن الإشارة في هذا الصدد إلى أن تصوّر بعض الرومنطيقيين العرب للدين تصوّرا فلسفيا صحبه موقف رافض للممارسة الدينية التي كانت سائدة في أيّامهم وثورة على رجال الدّين الذين كانت لهم مصالح في تلك الممارسة . وهذه الثورة نجدها خاصة عند جبران الذي ندّد أكثر من مرّة برجال الكنيسة وبممارساتهم التعسفية الظالمة(260) . ونجد لها أيضا أثرا عند نعيمة الذي كان يفضل الذهاب الى الغاب على الاستجابة لناقوس الكنيسة(261) . ويبدو أن تأثر الشابي بجبران جعله هو أيضا يشعر بالنقمة على شيوخ الدين في أيّامه لسكوتهم عن الجهل وتواطئهم معه فخاطبهم قائلا :

سكتّم حماة الدين ! سكتة واجم   ونمتم بملء الجفن والسيل داهم
سكتّم وقد شمّم ظلاما ، غضونه   علائم كفر ثائر ومعالم(262)

وما من شك في أن هذا الموقف الثائر على تحريف الأديان يُعدّ مظهرا إيجابيا آخر يدعم البعد النضالي الذي توفر في الرومنطيقية العربية والذي أشرنا إليه في سياق سابق .

ولئن بدا انشغال الرومنطيقيّ العربي بالمسائل الوجوديّة والماورائية امتدادًا لتراث عربي إسلامي كثيرًا ما فكر في هذه المسائل ودعا إلى التفكير فيها ، فإنّنا لا نكاد نشكّ

---

(259) «أغاني الحياة» أبو القاسم الشابي ص 111 .

(260) راجع مثلا قصة «خليل الكافر» الواردة «بالمجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» من ص 121 إلى ص 166 .
راجع أيضا قصة «يوحنا المجنون» الواردة«بالمجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» من ص 69 إلى ص 81 .

(261) راجع مثلا «همس الجفون» ميخائيل نعيمة ص 42 .

(262) «أغاني الحياة» أبو القاسم الشابي ص 161 .

في أنّه قد تأثر أيضا بما وجده في الرومنطيقية الغربية من اهتمامات مماثلة . ولا أدلّ على ذلك من الشبه الكبير بين رؤية هذه الرومنطيقية لتلك المسائل وبين رؤية الرومنطيقية العربية لها . فالرومنطيقيّ الغربي كان أيضا في نظرته إلى مشكلة الوجود والمصير موزعا بين التساؤل والشكّ والحيرة العاصفة وبين الإيمان والانسجام وعقد الأمل على عالم الخلود والسعادة الأبدية . وإنك لتنظر في أدب بيرون [263] أو لامارتين[264] أو دي فيني[265] أو بودلير[266] أو جون بول[267] فتجد فكرا قد أرهقته معضلة الكون واستبد به السؤال عن سرها وانتهت به الحال إلى الشك في الإلاه والثورة على عبث الوجود ونبذ خدعة الحياة .

ولكن الرومنطيقيّ الغربي يعرض علينا ـ في الوقت نفسه ـ وجها ثانيا من تصوّره لوضع الإنسان ومصيره فيه إيمان قوي بالله وبحكمة الوجود وفيه قبول للموت ورغبة فيه باعتباره المفضي إلى عالم الخلود وعودة المخلوق إلى أصله الروحي الذي انحدر منه، كل ذلك نجده ـ ممزوجا بنغمة فلسفية أفلاطونية سواء عند هوجو[268] أو عند نوفاليس[269] أو لامارتين[270] وشلي[271] أو ورد سورث[272] وغيرهم .

---

(263) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 69 من بحثنا .
ـ راجع 137 ,135 ,132 «Le Romantisme Européen» Nouveaux Classiques Larousse Tome I pp

(264) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 73 من بحثنا .
ـ راجع "Le Romantisme Européen" Nouveaux Classiques Larousse Tome I p. 139 et 140

(265) راجع "Le Romantisme Européen" Nouveaux Classiques Larousse Tome I p 148 et 151
ـ راجع الإشارة الواردة بالصفحة 75 من بحثنا

(266) راجع "Le Romantisme Européen" Nouveaux Classiques Larousse Tome I p 167
ـ راجع الإشارة الواردة بالصفحة 81 من بحثنا .

(267) راجع "Le Romantisme Européen" Nouveaux Classiques Larousse Tome I p146
ـ JEAN-PAUL (1763 ـ 1825) انظر التعريف به في فهرس الأعلام الأجانب في الملحق الثاني ببحثنا .

(268) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 40 من بحثنا .
ـ راجع "Le Romantisme Européen" Nouveaux Classiques Larousse Tome II p 99, 109

(269) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 117 من بحثنا .
ـ راجع "Le Romantisme Européen" Nouveaux Classiques Larousse Tome II p. 103

ولعلّ الشبه الطريف بين الرومنطيقيّتين العربية والغربية ، بعد هذا كله ، يتمثل في أن كلتيهما وفقت في أن تجعل الأدب يتّسع من جديد للتفكير في وجود الإنسان ومآله وعلاقته بالله بعد أن ذهبت عصور الانحطاط أو كادت بوميض الفكر العربي الإسلامي وبعد أن حرّمت الكلاسيكية في الغرب على الأدباء الحديث عن هذا النوع من المسائل بمثل ما تحدّث به عنها الرومنطيقيون الغربيون فيما بعد(273) .

البطل الرومنطيقي العربي

لقد بدا لنا ونحن نستعرض بعض الأغراض الواردة في الرومنطيقية العربية أن هذه الرومنطيقيّة حاولت من خلال هذه الأغراض تقديم نموذج بشري جديد أرادته تجسيما لرؤيتها للإنسان في علاقته بذاته أو بالعالم الخارجي أو بالقوى الغيبية . ومن هنا فقد يجوز لنا أن نسمي هذا النموذج البطل الرومنطيقيّ العربي باعتباره قطب الرحى في الرومنطيقيّة العربية .

وهذا البطل قد يكون الأديب نفسه ، وقد يكون بطل قصّة أو قصيدة قصصيّة ، ولكنه في جميع الحالات رمز للمفاهيم والتصورات التي سعت الرومنطيقية العربية إلى تكريسها .

وقد تبيّن لنا في هذا الصّدد أن الإشكال يمثّل الخاصيّة الأساسية التي يمتاز بها البطل الرومنطيقيّ العربي . وهذا الإشكال راجع إلى طبيعة شخصية هذا البطل .

---

(270) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 73 من بحثنا .
- راجع "Le Romantisme Européen" Nouveaux Classiques Larousse Tome II p. 105, 119

(271) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 40 من بحثنا .
- راجع "Le Romantisme Européen" Nouveaux Classiques Larousse Tome II p. 106

(272) راجع المرجع نفسه ص 111 .

(273) راجع "Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, p. 234

وهي شخصيّة جمعت بين الازدواج المتناقض في كافة ملامحها . والحقيقة أن شخصيّة البطل الرومنطيّ العربي مرتبطة في جانب كبير منها بطبيعة العالم الذي كان يعيش فيه ، وهو عالم القيم المتدهورة الذي فيه من الظلم والحيف والغدر والجهل والاستغلال والزيف والخداع والشرّ ما جعل البطل الرومنطيّ العربي يقيم في ذهنه سلما ثانيا من القيم الأصيلة البديلة .

وقد كان البطل الرومنطيّ العربي «ايجابيا» كلّما أمعن في طلب هذه القيم وفي النّضال من أجلها ، وكلّما كان متفائلا ومحبّا للحياة ومباهجها وملتزمًا بقضايا المستضعفين ، وكلّما كان ثائرا على الظّلم وعلى من يمثّله وعلى الجمود والتقاليد البالية .

ولكن البطل الرومنطيّ العربي كان ـ كلّما اصطدم بالواقع المتدهور ـ يتحوّل إلى كائن «سلبي» بأنانيته المفرطة وبشعوره المتضخم بذاته وبإحساسه المرضي بالغربة والكآبة والحيرة وبعقدة التفوق التي كانت تستبدّ به .

وكثيرا ماكان الغاب أو الإيمان يخلّصان البطل الرومنطيّ العربي من دوامة الصراع بين القيم المتناقضة ليُسلماه إليه من جديد مأساةً متجدّدة مستمرّة استمرار النص الرومنطيّ العربي .

هذه هي معالم البطل الرومنطيّ العربي الذي سبق أن شبّهناه بالبطل المشكلي في التصوّر القولدماني ، ذلك البطل الذي يسعَى إلى البحث عن قيم أصيلة في عالم متدهور فلا يجدها . فإذا كيان البطل الرومنطيّ العربي جمع متناقض بين البحث والخيبة وإذا إصراره على التماس القيم المنشودة في الغاب أو في الموت وما بعده اعتراف بالفشل وتصعيد للبحث قد يكون عن وعي وقد لا يكون كذلك .

ومهما يكن من أمر فإن البطل الرومنطيّ العربي ـ بخصوصيته ـ ينضاف إلى جملة النماذج البشرية التي عرفها الأدب العربي ولاسيما في عصوره الأولى والتي ـ وان تميزت بطبيعتها ـ تشبه البطل الرومنطيّ من حيث إشكالها وإنسانيّتها .

أما إذا التمسنا لنشأة البطل الرومنطيّ العربي تفسيرا فلنكتف هنا بالإشارة إلى تأثر الرومنطيّ العربي بظروفه الذاتية وكذلك إلى تأثّره ـ ثقافيا ـ بالبطل الرومنطيّ في

الآداب الغربية الذي هو أيضا كائن مشكلي مأسوي ومزيج من التناقضات(274) .
ولنترك الحديث عن العلاقة الممكنة بين البطل الرومنطيقي العربي وبين الهياكل الموضوعية التي أفرزته إلى فصل قادم من هذا البحث .

* * *

هكذا إذن أمكن لنا أن نقف على أهم الأغراض الواردة في الرومنطيقية العربية . ونود أن نلحّ ـ مجدّدا ـ على أن اكتفاءنا باستعراض هذه الأغراض دون غيرها كان اختيارا منهجيّا استوجبته الأسباب والمبرّرات التي سُقْنَا في مستهل هذا الفصل . فنحن نعتقد، أن هناك من الأغراض الأخرى المتوفرة في الرومنطيقية العربية ما يستحقّ الفحص والتحليل مثل غرض الحلم أو الموسيقى أو الزمن أو الليل . ولكنّنا نرى أيضا أن هذه الأغراض ـ على أهميتها ـ يمكن ربطها بالأغراض التي تناولنا بالدرس وإدراجها ضمنها . وعلى هذا النحو تحتفظ النتائج التي انتهينا إليها على امتداد هذا الفصل بقيمتها وبشمولها .

وقد تبيّن لنا ـ كذلك ـ من خلال فحصنا لأهم الأغراض في الرومنطيقية العربية أن هذه الأغراض متّسقة مع أصول نظرية الأدب التي أقامها الرومنطيقيون العرب فيما يتصل بمحتوى الأدب ومضمونه .

كما اتّضح لنا من جانب آخر أن معظم الأغراض التي استحدثتها الرومنطيقية العربية ليست غريبة غربة مطلقة عن التراث الأدبي العربي الإسلامي إذ هي في معظم الحالات امتداد متميّز لسنن وتقاليد كانت قائمة في ذلك التراث على امتداد تاريخه أو في بعض مراحله على الأقل. ولسنا نعني بهذا أن الرومنطيقية موجودة في الأدب العربي منذ عصوره الأولى كما يلذّ لبعض الناس أن يذهب إلى ذلك. فهذه مسألة قد وقفنا منها موقفا واضحا في سياق سابق من هذه الدراسة. ولكنّنا نريد مع ذلك أن نثبت أن في الأدب العربي من الأغراض ما هو شبيه ـ على خصوصيته ـ بالأغراض

(274) راجع مثلا : "Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, pp. 252 253, 254

الرومنطيقية بحيث بدت هذه الأغراض وكأنها تطوير له . وهذا هو السبب الذي جعل الأدب العربي منذ مطلع هذا القرن يتّسع للأغراض الرومنطيقية الجديدة وهذا أيضا هو السبب الذي جعل الذوق الأدبي العربي الحديث يَقبل هذه الأغراض ويتفاعل معها .

وقد أمكن لنا أن نكتشف بعد هذا أن التشابه كبير ويكاد يكون كاملا بين الأغراض الرومنطيقية العربية والأغراض الرومنطيقية الغربية . وقد رأينا في ذلك مظهرا من مظاهر عبقرية الأدب العربي وإنسانيته اذ استطاع أن يتمثل أغراضا واردة عليه من آداب أجنبية ولم يقصر عن ذلك ولم يبد عجزا أو رفضا . وفي هذا دليل آخر على أن في طبيعة هذا الأدب من الاستعداد والتهيؤ ما يؤهله للتعامل مع غيره من الآداب .

ولتكن بعد هذا مسألة الأغراض في الرومنطيقية العربية بين الأصالة والأصول الأجنبية حالة من حالات الجدلية القائمة في عمليات التأثر والتأثير التي تحصل بين الآداب والتي لا يكون فيها العنصر المتقبل سلبيّا بالتقليد أو الرّفض بل يكون فيها عنصرا متميزا لا يذيب التأثير ملامحه الأصيلة ولا يذهب بهويته بل يكون التأثر اختيارا واعيا وإيجابيّا .

الفصل السادس

من خصائص الخطاب في النصّ الرومنطيقي العربي

لقد رأينا في فصل سابق من هذا البحث أن الرومنطيقيين العرب نظروا إلى الأدب على أساس أنّه مضمون وشكل وأشاروا إلى العلاقة العضوية بينهما . وسبق أن تبيّن لنا أيضا أنّهم تصوّروا التعبير الأدبي ـ في جملته ـ على أنّه استعمال خاص للغة لا بد من توفّر عنصر الجمال فيه . وسنحاول أن نتأكّد من مدى «وفاء» الرومنطيقيين العرب لتصوّرهم هذا للصّياغة الأدبية من خلال تتبعنا لبعض خصائص الخطاب في جملة من النصوص الرومنطيقية الّتي خلفوها .

فلسنا ندعي بهذا الفصل إذن أنّنا سنرصد كل خصائص الخطاب في المدونة الرومنطيقية العربية . فهذا مطمح لا يبلغ إلّا ببحوث متعدّدة ومتكاملة[1] . ولكنّنا سنسعى ـ من خلال مادة نصيّة محدودة ـ إلى استكشاف بعض مميزات الخطاب الرومنطيقي العربي من حيث هو خطاب «تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام»[2] .

---

(1) لا بد من الإشارة هنا إلى أن الباحث عن الخصائص الخِطابية في النص الرومنطيقي العربي لا ينطلق من عدم، فالعديد من الدراسات تحدثت عن بعض هذه الخصائص . ولكنّ حرصنا على أن يكتسي بحثنا هذا بعض الطرافة التي تبرر وجوده جعلنا نختار توجيه التحليل نحو إبراز بعض الخصائص الخِطابية الرومنطيقية التي نعتقد أنها لم يتم الوعي بها أو أن هذا الوعي لا يتنزل في نطاق تصور منهجي متماسك . وبهذا أردنا أن يكون حديثنا عن خصائص الخِطاب في النّص الرومنطيقي العربي إما مكمّلا لما قيل في هذا الموضوع أو مطوّرا له .

(2) «الأسلوبية والأسلوب ، نحو بديل ألسني في نقد الأدب» عبد السلام المسدي ص 88 .

ولئـــن كان البحث عن مميزات الصياغة في البلاغ الأدبي أمرا غير هيّن ولا واضح الاتجاهات بصفة عامة فإن هذا البحث يبدو أكثر تعقدا بالنسبة إلى النص الرومنطيقي العربي الذي إن قيس بنصوص أخرى فاقها تميّزا واختلف عنها هويّة. ألسنا نصف بعض أصناف الكتابة حتّى في زمننا هذا بأنّها «رومنطيقية» أو أن أسلوبها «رومنطيقي»؟

نحن إذن مطالبون بكشف جانب من النقاب عمّا جعل الخطاب الرومنطيقي العربي يصبح خطابا متميزا ذا هويّة.

وقد حاولنا أن نبحث عن هذه الهوية من خلال مستويات ثلاثة هي:

ـ مستوى الخطاب من حيث هو بلاغ من باث إلى متقبل، وحاولنا فيه تحديد طرفيه أي المخاطِب والمخاطَب.

ـ مستوى الخطاب من حيث هو بلاغ مادته مفردات اللغة، وحاولنا فيه تصنيف هذه المفردات بحسب السجلات المعنويّة الّتي ترجعنا إليها.

ـ مستوى الخطاب من حيث هو بلاغ «ذو طاقات ايحائية»[3] متولّدة عن ادخال مجموعة من الشحنات المعزولة في اللغة في تفاعل بعضها مع بعض فيكون الأسلوب[4].

ونود قبل الشروع في إجراء البحث بحسب هذه المستويات الثلاثة أن ننبّه إلى أنّنا رأينا ـ لضرورة المقام ـ أن يكون بحثنا محصورا في تسعة نصوص رومنطيقية لم نراع في اختيارها شهرتها أو ذيوعها بل اكتفينا منها بأنّها نصوص رومنطيقية، ومن ثم فهي تمثل سياقات تحمل في داخلها جملة من خصائص الخطاب في النصّ الرومنطيقي العربي.

---

(3) «الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب» عبد السلام المسدي ص 91.

(4) راجع المرجع نفسه ص 85.

I ـ مستوى طرفي الخطـــاب :

النص	المؤلّف	طرفا الخطاب	العلاقة
1) قصيدة «العزلة في الصحراء خير من العيش في المدينة» (5)	خليل مطران	أنا (الشاعر)/أنتم (سكان المدينة)	صراع موضوعـه الحضارة المتدهورة.
2) قصيدة «الشحرور» (6)	جبران خليل جبران	أنا (الشاعر)/أنت (الشحرور)	إعجاب مظهره تمني الأنا أن يصبح الأنت
3) قصيدة «ابتهالات» (7)	ميخائيل نعيمة	(أنا (الشاعر)/آنت (الله)	عباده مظهرهـا الدعاء
4) قصيدة «إلى السعادة» (8)	عبّاس محمود العقّاد	أنا (الشاعر)/أنت (السعادة)	رفض سببه اليأس .
5) قصيدة «امال النفس» (9)	عبد الرحمن شكري	أنا (الشاعر)/هي (نفسه)	حثّ موضوعـه ترويض النفس على التعلّق بالآمال .
6) قصيدة «أحلام شاعر» (10)	أبو القاسم الشابي	أنا (الشاعر)/أنا (الشاعر)	مخاطبة موضوعها التمنّي .

---

(5) «ديوان الخليل» خليل مطران الجزء الثاني ص 19 .

(6) «المجموعة الكاملة لمؤلّفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 607 .

(7) «همس الجفون» ميخائيل نعيمة ص 35 .

(8) «ديوان العقاد» ص 34 .

(9) «ديوان عبد الرحمــن شكري» ص 51 .

(10) «أغاني الحياة» أبو القاسم الشابي ص 167 .

7) قصيدة «عبادة» (11)	أحمد زكي أبو شادي	أنا (الشاعر)/أنت (الحبيبة)	حبٌّ مظهره العبادة .
8) قصيدة «مناجاة الهاجر» (12)	ابراهيم ناجي	أنا (الشاعر)/أنت (الحبيبة)	نداء موضوعه توسّل واستعطاف .
9) قصيدة «شهوة الموت» (13)	الياس أبو شبكة	أنا (الشاعر)/أنت (الحبيبة)	نداء موضوعه دعوة إلى الإقبال على الحبّ المُميت .

إن تحليل النصوص الرومنطيقية التسعة الواردة في الجدول السابق على مستوى طرفي الخطاب ، يمكّننا من الخروج بالملاحظات والنتائج التالية :

فقد تبيّن لنا أن كلّ النصوص التي قمنا بتحليلها ترتكز بصفة أساسية على علاقة متكرّرة بين مخاطِب هو الأنا (أي الشاعر نفسه) ومُخاطَبٍ مُتغيّر . ولئن اكتفينا في الجدول التحليلي باستخراج العلاقة الأساسية بين طرفي الخِطاب التي ينشأ النص في إطارها فقد تحسن الإشارة أيضا إلى أن هذه العلاقة كثيرا ما تتفرّع عنها علاقات ثانويّة تتولّد ضمنها ويكون الأنا المُخاطِبُ فيها طرفا قارا على الدوام بينما يتغير المُخَاطَبُ حسب الحال .

فالأنا المُخَاطِبُ إذن في جميع الأحوال طرف قائم ، بدونه يبطل الخطاب نشأة وصيرورة . والأنا المُخاطِبُ ـ إلى جانب هذا ـ طرف فعال متحرك ومعنيٌّ بالأمر ـ هو موجِدُ النصّ وموجود به في الآن ذاته .

---

(11) «أطياف الربيع» أحمد زكي أبو شادي» ص 17 .

(12) «وراء الغمام» ابراهيم ناجي ص 108 .

(13) «أفاعي الفردوس» إلياس أبو شبكة ص 45 .

أما المُخاطَبُ فهو ـ بالإضافة إلى كونه طرفا متغيّرا ـ لا يعدو أن يكون في النصوص التي استعرضنا إما جزءا من الأنا المُخاطِبِ (النفس أو الحبيبة) أو مُخاطَبًا مجرّدا (الله ـ السعادة) أو مُخاطبًا جرِّدَ عمدا من مادّته (التسحرور). وفي هذه الحالات * نلاحظ غياب المُخـــاطَبِ المادّي المُجسّمِ المنفصل عن الأنا والقائم بذاته. وإن النتيجة التي تسلمنا إليها هذه الملاحظات هي أنّ الأنا في النص الرومنطيقي العربي طرف خِطَابيٌّ مستبدٌ، يرتقي إلى أرفع درجات فرعونيّته حين يحوِّلُ نوعية الخطاب الطبيعية من (مُخاطِبٌ/ مُخاطَبٌ) إلى مناجاة نفس (مُخاطِبٌ/ مُخاطِبٌ) على نحو ما يتّضح لنا ذلك من بعض الحالات الواردة في الجدول التحليلي السابق. والحقيقة أن هذه الخاصيّة الخِطابية في النص الرومنطيقي العربي هي في الواقع تكريس للرؤية الرومنطيقية الفردية التي يشكل الأنا منطلقها ومنتهاها مثلما سبق أن أشرنا إلى ذلك.

2 ـ المستوى المعجمي:

يصل بنا التحليل بعد الحديث عن طرفي الخطاب في النص الرومنطيقي العربي إلى النظر في مادّة الخطاب نفسه أي الكلام الذي استعمله الرومنطيقيون العرب تحقيقا للتواصل مع مُخاطبيهِمْ. وسيكون اهتمامنا في هذا السياق مركّزا على المستوى المعجمي في الخطاب. وسنحاول بالتالي التقاط المادة المعجمية الأساسية التي وردت في النّصوص الرومنطيقية التسعة السالفة الذكر ثم تصنيفها حسب سجلات ملتمسين من خلال هذه العملية أن نتبين كيف تعامل الرومنطيقيون العرب مع اللّغة في مستواها المعجمي، وإلى أي حدّ كانت ممارستهم ـ على هذا الصعيد ـ منسجمة ومتّسقة مع تصوّراتهم النظرية التي عرفنا؟.

---

* نستثني قصيدة «العزلة في الصحراء خير من العيش في المدينة» لخليل مطران.

النص	المؤلّف	المادّة المعجمية الأساسية
قصيدة «العزلة في الصحراء خير من العيش في المدينة»	خليل مطران	المدينة ـ الهوى ـ العزلة ـ الجنون ـ النميمة ـ الأذى ـ الرذيلة ـ الفضائل ـ التجارة ـ العيش ـ الحياة ـ الوداد ـ العفاف ـ الحقيقة ـ الهم ـ المحون ـ الحضارة ـ الأمل ـ الصدق .
قصيدة «الشحرور»	جبران خليل جبران	الشحرور ـ الغناء ـ الوجود ـ السجن ـ الحر ـ القيد ـ الروح ـ الفضاء ـ الوادي ـ النور ـ المدام ـ الكأس ـ الأثير ـ الطهر ـ الاقتناع ـ الرضى ـ الظرف ـ الجمال ـ البهاء ـ الريح ـ الجناح ـ الندى ـ الفكر ـ الهضبة ـ النغم ـ الغاب ـ السحاب ـ الشجن ـ الصوت ـ الأذن .
قصيدة «ابتهالات»	ميخائيل نعيمه	الله ـ العين ـ الشعاع ـ الضياء ـ الخلق ـ الدود ـ القبر ـ النسر ـ الجو ـ الموج ـ البحر ـ البرية ـ الزهرة ـ الكلأ ـ التبر ـ الرمل ـ القفر ـ الفرح ـ الأبرص ـ الوجه ـ اليد ـ القاتل ـ السرير ـ العرس ـ النعش ـ القطيع ـ اليد ـ الكف ـ الفؤاد ـ الشيخ ـ الروح ـ الصغير ـ الادعاء ـ الجهل ـ الغنى ـ الفقر ـ القذى ـ الطهر ـ البتول ـ السكتة ـ النوم ـ الجفن .

قصيدة «إلى السعادة»	عبّاس محمود العقّاد	السعادة ـ السعي ـ الخيال ـ السؤال ـ الجمال ـ الحبيب ـ البال ـ الأنام ـ الأسير ـ الحبل .
قصيدة «آمال النفس»	عبد الرحمن شكري	النفس ـ التمّني ـ اليأس ـ الرجاء ـ الحياة ـ المنيّة ـ الذلّ ـ الخوف ـ الأمنية ـ القوم ـ المنزلة ـ العجز ـ التنجح ـ الأمل ـ العلياء ـ الحمية ـ الوضيع ـ الشرف ـ الجلد ـ التيه ـ الحزم ـ المهلكة ـ النصح ـ التضليل ـ التمويه ـ النهوض ـ العزم .
قصيدة «أحلام شاعر»	أبو القاسم الشابي	الدنيا ـ الوحدة ـ الانفراد ـ العمر ـ الحبل ـ الغابة ـ الصنوبر ـ العيش ـ النفس ـ الاستمتاع ـ الفؤاد ـ الموت ـ الحياة ـ الحديث ـ الأزل ـ الأبد ـ البلبل ـ الغاب ـ الحرير ـ الوادي ـ النجم ـ الفجر ـ الطير ـ النهر ـ الضياء ـ الجمال ـ الفن ـ الأمّة ـ البلاد ـ الحزن ـ الشعب ـ العيش ـ الأسى ـ المدينة ـ الناس ـ النادي ـ اللغو ـ السخافة ـ الإفك ـ المراء ـ الساقية ـ الوادي ـ الحقق ـ الصدى ـ الشدو ـ الشادي ـ الحفيف ـ الغصن ـ الظل ـ الهمس ـ النسيم ـ الورد ـ المجد .
قصيدة «عبادة»	أحمد زكي أبو شادي	الحياة ـ العبادة ـ النشوة ـ السعادة ـ

		المحراب ـ الجمال ـ الدم ـ الشذى ـ الهداية ـ البخور ـ الحسن ـ الغاية ـ الأنوثة ـ البهجة ـ الحياة ـ الصبابة ـ الخيال ـ المهجة ـ المحبّة ـ النفس ـ الربة ـ الفؤاد ـ الشغف ـ الغادة ـ الشعور ـ الغزل ـ الفن ـ الجلالة ـ الحلية ـ الحنان ـ السناء ـ الروح ـ الجسم.
قصيدة «مناجاة الهاجر»	ابراهيم ناجي	النفس ـ الخيال ـ الوهم ـ الجفن ـ الحلم ـ الحبيب ـ القلب ـ الجهل ـ الغفلة ـ الربيع ـ النور ـ الخمر ـ الرضا ـ الأمنية ـ السقم ـ الحب ـ المهجة ـ النار ـ الشباب ـ الجرح ـ الشفق ـ الرجاء ـ الزفرة ـ الحسرة ـ الشعر ـ الدمعة ـ القلم ـ الذروة ـ الكوكب ـ النجم ـ اليوم ـ النسيم ـ الليل ـ الطيب. الموج ـ القدم ـ الأمل ـ الذنب ـ الألم ـ الهوى ـ السقم ـ الجمال ـ الروح ـ الكعبة ـ العين ـ الحياة ـ الإلهام.
قصيدة «شهوة الموت»	الياس أبو شبكة	السماء ـ البشر ـ القضاء ـ القدر ـ المساء ـ السحر ـ الصفاء ـ الكدر ـ الدم ـ الجسد ـ الرحيق ـ القد ـ الأبد ـ الهوى ـ البلى ـ اليد ـ البريق ـ الشهوة.

وقد قمنا ، بعد تجميع المادة المعجمية الأساسية الواردة في النصوص التسعة السابقة الذكر ، بتصنيف هذه المادة حسب السجلات المعنوية التي ترجعنا إليها فكانت النتيجة كالآتي :

السجل العاطفي : الهوى ـ الوداد ـ الحبيب ـ الصبابة ـ المحبّة ـ الشغف ـ الحنان ـ

السجلّ الاجتماعي : المدينة ـ الحضارة ـ العرس ـ الغنَى ـ الفقر ـ الذلّ ـ القوم ـ المنزلة ـ الأمّة ـ البلاد ـ الشعب ـ النادي ـ الأنام ـ البشر.

السجلّ النفسي : العزلة ـ الجنون ـ الهم ـ الأمل ـ الاقتناع ـ الرضَى ـ الشجن ـ الفرح ـ التمنّي ـ اليأس ـ الرجاء ـ الخوف ـ الأمنية ـ العجز ـ النجح ـ الحمية ـ الجلد ـ الوحدة ـ الانفراد ـ الحزم ـ الأسَى ـ السؤال ـ الزفرة ـ الحسرة ـ الدمعة ـ الأمل ـ الكدر.

سجلّ القيم الأصيلة : الفضيلة ـ العفاف ـ الحقيقة ـ الصدق ـ الطهر ـ الظرف ـ الجمال ـ البهاء ـ العلياء ـ الشرف ـ الحزم ـ النهوض ـ العزم ـ النصح ـ الاستمتاع ـ الفنّ ـ السعادة ـ السعي ـ الخيال ـ المجد ـ الحسن ـ الجلالة ـ الصفاء.

سجلّ الأدوات : الحبل.

سجلّ المرأة : الأنوثة ـ الغادة ـ الغزل ـ الحلية ـ الجسد.

سجلّ القيم المتدهورة : النميمة ـ الأذى ـ الرذيلة ـ المجون ـ الادعاء ـ الجهل ـ التيه ـ التضليل ـ التمويه ـ اللغو ـ السخافة ـ الإفك ـ الهراء ـ الغفلة ـ الشهوة ـ الذنب.

سجلّ الحرب : السهم ـ الرامي.

سجلّ الأدب : الشعر ـ القلم.

سجلّ الروح وسائر الملكات : الروح ــ الفكر ــ البال ــ المهجة .

سجلّ الخمرة : المدام ــ الكأس ــ الخمر .

سجلّ الموت : القبر ــ القاتل ــ النعش ــ المنية ــ المهلكة ــ الموت ــ الدم ــ البلى .

سجلّ الزمن والوقت والسن : الفطيم ــ الشيخ ــ الصغير ــ العمر ــ الأزل ــ الأبد ــ الشباب ــ اليوم ــ الليل ــ المساء ــ السحر ــ الغد .

سجلّ الأعضاء : الجناح ــ الأذن ــ العين ــ الوجه ــ اليد ــ الكف ــ الفؤاد ــ الجفن ــ الجسم ــ القلب ــ القدم ــ العين .

السجل الديني : الله ــ العبادة ــ المحراب ــ الهدايه ــ الربة ــ الإلهام ــ الكعبة ــ القضاء ــ القدر ــ .

سجلّ المرض : الأبرص ــ القذى ــ السقم ــ الجرح ــ الألم .

سجلّ الرائحة : الشذى ــ البخور ــ الطيب .

السجلّ الاقتصادي : التجارة .

السجلّ الوجودي : العيش ــ الحياة ــ الوجود ــ السجن ــ الحر ــ القيد ــ الخلق ــ الأسير ــ الدنيا .

سجلّ الطبيعة ، الشحرور ــ الفضاء ــ الوادي ــ الأثير ــ الريح ــ الندى ــ الهضبة ــ الغاب ــ السحاب ــ الدود ــ النسر ــ الجو ــ الموج ــ البحر ــ البرية ــ الزهرة ــ الكلأ ــ الرمل ــ القفر ــ الجبل ــ الغابة ــ الصنوبر ــ البلبل ــ الحرير ــ النجم ــ الفجر ــ الطير ــ النهر ــ الساقية ــ الغصن ــ النسيم ــ الورد ــ الربيع ــ النّوار ــ الكوكب ــ النجم ــ السماء ــ الرحيق .

سجلّ الصوت : الغناء ــ الصوت ــ السكتة ــ الحديث ــ الخفق ــ الصدى ــ الشدو ــ الحفيف ــ الهمس .

48

سجلّ الضوء : الشعاع ـ الضياء ـ السناء ـ النار ـ الشفق ـ الكوكب ـ النجم
الليل ـ المساء ـ البريق .

سجلّ النوم : السرير ـ النوم ـ الحلم .

إن الملاحظة الأولى التي يمكننا الخروج بها بعد تصنيفنا المادّة المعجمية الأساسية الواردة في تسعة نصوص رومنطيقية عربية بحسب السجلات المعنوية التي ترجعنا إليها هذه المادة هي كثرة هذه السجلات وتنوّعها . وهذا التنوع وتلك الكثرة معناهما أن الرومنطيقي العربي حاول استنفاد الرصيد المعجمي المتوفر لديه أو هو على الأقل سعى الى استعمال أكبر قدر ممكن منه .

وهذا التنويع في استعمال المادة المعجمية في الخطاب الرومنطيقي العربي ينبغي أن يعد مظهرا من مظاهر الإبداع فيه لأن التنويع يقتضي بحثا وانتقاء وتفجيرا لإمكانات اللغة أي معاناة إنشائية بأتم معنًى الكلمة .

وإن نحن بقينا في مستوى التنوع نفسه لاحظنا أن المادة المعجمية المستعملة في النصوص التسعة تخاطب فينا الحواس كلّها والملكات الفكرية على حد سـواء. فمنها ما له علاقة بحاسة البصر ومنها ماله علاقة بالشم ومنها ما يتّصل باللّمس ومنها ما هو متعلق بالمذاق ومنها ما ينفذ إلى السمع ومنها ما يتّصل كذلك بالعقل والفكر والبصيرة .

فالنص الرومنطيقي العربي ـ في مستواه المعجمي ـ يستعمل إذن كل منافذ التّلقّي المتوفرة في المتقبل . وهذا هو المعنى المادّي لقولنا إنه «نص أخّاذ» أو «يشدّنا إليه شدّا» .

وقد تحسن الإشارة ـ في هذا المستوى بالذات ـ إلى أن الرومنطيقي العربي بكثرة استعماله لأكبر رصيد معجمي ممكن وحرصه بذلك على التنويع في صياغة الخطاب إنما يُعبّر عن إحساسه الأصيل بجانب من جوانب عبقرية اللّغة التي يتعامل معها . وهي كما نعرف لغة الكثرة المعجمية . فإذا جانب العبقرية في اللغة المستعملة يصبح جانبا من عبقرية النص الرومنطيقي ذاته .

وإننا نعتبر كثرة المادة المعجمية وتنوّعها في النص الرومنطيقي العربي من جهة أخرى مظهرا من مظاهر التجديد الإنشائي الذي دعا إليه الرومنطيقيون العرب بما يتطلبه هذا التنويع من تجاوز للرصيد المعجمي الذي أَلِفَ المنشئون استعماله. فكثرة المادة المعجمية تمثل ــ في رأينا ــ رفض الرومنطيقي العربي حصر نفسه في المجال المعجمي الذي حصر فيه الأدباء العرب المقلّدون أنفسهم قرونا طويلة.

وهناك خاصية أخرى في المادة المعجمية المستعملة في النّصوص التي قمنا بتحليلها وتتمثل في بساطة تلك المادّة. وهذه البساطة المعجمية هي في حقيقة الأمر تجسيم لمبدإ نظري كنا قد أشرنا إليه في سياق سابق من هذا البحث أثناء حديثنا عن نظرية الأدب في الرومنطيقية العربية. وما من شكّ في أن الرومنطيقي العربي قد رأى في تلك البساطة الحلّ البديل لما أَلِفَهُ أيضا أنصار القديم من الأدباء في مطلع هذا القرن من إغراب في اللّفظ وما كلفوا به من حُوشِيِّ الكلام. فإذا بالرومنطيقي العربي لا يجدّد فحسب وإنما يحيي سنة إنشائية أصيلة تسمّى «السهل الممتنع».

هذه جملة من الملاحظات خرجنا بها بعد أن نظرنا في المادة المعجمية الواردة في النّصوص التي تناولناها بالتحليل. أما إن نحن نظرنا في المنطق الداخلي لهذه المادّة لاحظنا أنّها، في وظيفتها الإرجاعية [14]، ترتقي من المحسوس إلى المجرّد شأن التجربة الرومنطيقية وتغطي كل مظاهر هذه التجربة (المظهر النفسي ــ المظهر العاطفي ــ المظهر الاجتماعي ــ المظهر الوجودي ــ المظهر القيمي والفلسفي).

وإن نحن نظرنا ــ بعد هذا ــ في العلاقات القائمة بين وحدات المادة المعجمية المصنّفة تبين لنا أن معظمها قائم على التقابل مع وحدات معجمية أخرى ضمن المادّة نفسها. وهذا التقابل ذو وظيفتين فهو من جهة ينضاف إلى ما في «المشهد المعجمي» من أصوات وألوان وأحجام وروائح وأضواء ليلفّ هذه العناصر كلّها ويضفي عليها

---

(14) تقابل المصطلح العربي Fonction Référentielle

ما نعرف من تقابل[15] داخلي في الرسم أو في التمثيل فيتحقق بذلك بعض الجمال الذي ينشده الرومنطيقي العربي من خلال عملية الصياغة الأدبية .

والتقابل بين الوحدات المعجمية المستعملة يرجعنا من جهة أخرى إلى طبيعة العالم الرومنطيقي القائم في جوهره على الثنائية المتناقضة بين القيم الأصيلة والقيم المتدهورة .

هكذا يتضح لنا إذن أن الرومنطيقي العربي تعامل مع المعجم تعاملا متميزا فيه الخصائص التي ذكرنا واستطاع بذلك أن يرتقي من الوظيفة الإخبارية للّغة إلى وظيفتها الشعرية الإنشائية[16] .

3 ـ المستوى الأسلوبي :

يرتقي بنا النّظر في خصائص الخطاب في النص الرومنطيقي العربي إلى مستواه الأسلوبي . وسننطلق في تصورنا لماهية الأسلوب من مفهوم «الانزياح»[17] بحيث يصبح الأسلوب عنصر تمييز للخطاب[18] دالا عليه وبه في الآن ذاته .

وقد رأينا أن نبحث في الأساليب المستعملة في النص الرومنطيقي العربي من زاوية مفهومين أساسيين في البلاغة العربية[19] هما الخبر والإنشاء وما يندرج ضمنها من أساليب متفرعة عنها . فكان التصنيف الذي وصلنا إليه على النحو الآتي :

---

(15) تقابل اللفظة الفرنسية : Contraste

(16) تقابل المصطلح الفرنسي : Fonction Poétique

(17) تقابل هذه اللفظة المصطلح الفرنسي L'écart

(18) راجع «الأسلوبية والأسلوب ، نحو بديل ألسني في نقد الأدب» عبد السلام المسدي ص 93 و 94 .

(19) من الطبيعي جدا أن تُجرى البحوث الأسلوبية انطلاقا من المفاهيم البلاغية . فالأسلوبية وريثة البلاغة وامتدادها التاريخي . (راجع المرجع المشار إليه آنفا ص 48) .

النـــص	المـؤلف	الخــبر	الانشـاء
قصيدة «العزلة في الصحراء خير من العيش في المدينة».	خليل مطران	الاثبات النفي	الأمر الاستفهام
قصيدة «الشحرور»	جبران خليل جبران	الاثبات	النداء الأمـر التمنـي
قصيدة «إلى السعادة»	عباس محمود العقاد	النفي الاثبات	الأمـر النداء النهـي
قصيدة «آمال النفس»	عبد الرحمان شكري	الاثبات	الاستفهام الدعـاء
قصيدة «ابتهـالات»	ميخائيل نعيمة	الاثبات	الدعـاء الاستفهام
قصيدة «آمال الشاعر»	أبو القاسم الشابي	الاثبات النفـي	التمنـي الاستفهام

قصيدة «عبادة»	أحمد زكي أبو شادي	الاثبات النفي	الاستفهام النهي
قصيدة «مناجاة الهاجر»	ابراهيم ناجي	الاثبات النفي	الأمر النداء الاستفهام التمني
قصيدة «شهوة الموت».	الياس أبو شبكة	الاثبات	الأمر النهي الاستفهام

تتبادر إلى الذهن ، في ضوء استعراض الاستعمالات الأسلوبية الواردة في المادّة النصيّة المحلّلة ، ملاحظة أولى هي أن الخطاب الرومنطيقي العربي يمتاز في مستواه الأسلوبي بالتنوع . فقد سجّلنا وجود ستّة أساليب إنشائية وأسلوبين مخبرين .. وهذا التنوّع ينضاف إلى ما لوحظ في المستوى المعجمي ويكسب الوظيفة الشعرية في الخطاب الرومنطيقي العربي مزيدا من الفعاليّة وينمي بالتالي طاقاته الإيحائية ومع ذلك فهذه الملاحظة إنما تتنزّل ـ في رأينا ـ في المستوى الظاهر للأساليب المستعملة .

أمّا إن نحن تدرّجنا بالتحليل إلى مستوى أعمق وربطنا بين طبيعة الأسلوب المستعمل وحقيقة السياق الذي اقتضى ذلك الاستعمال فإن البحث سيفضي بنا إلى نتيجة أخرى كفيلة بأن تدلّنا على حقيقة الاستعمال الأسلوبي في النص الرومنطيقي العربي .

ويحسنُ لاكتشاف هذه الحقيقة أن نذكر بالتعريف الذي قدّمته البلاغة العربية لأسلوبي الخبر والإنشاء · «فالخبر ما يصحّ أن يقال لقائله إنه صادق فيه أو كاذب . فإن كان الكلام مطابقا للواقع كان قائله صادقا ، وإن كان غير مطابق له كان قائله كاذبا .

والإنشاء مالا يصحّ أن يقال لقائله إنه صادق فيه أو كاذب»[20] . وإن نحن أمعنّا النظر في هذين التعريفين لأسلوبي الخبر والإنشاء تبين لنا أن وضعهما تم بالاستناد إلى الواقع . فالخبر يحكم بصدقه أو كذبه بالرجوع إلى الواقع والإنشاء «لا يصحّ أن يقال لقائله إنّه صادق فيه أو كاذب» لأنه ليس من الواقع وبالتالي لا يوجد مرجع للحكم عليه ، فالواقع إذن هو الذي يحدّد طبيعة الأسلوب .

فإن نحن ربطنا هذه النتيجة بالواقع في الرؤية الرومنطيقية وهو واقع القيم المتدهورة صار الحديث عن هذا الواقع في النص الرومنطيقيّ العربي خبرا وإن بدا في بعض أساليبه إنشاء ، أمّا الحديث عن اللاواقع أو عن واقع القيم الأصيلة المطلوب فهو من الإنشاء وإن استُعملت فيه الأساليب الخبرية .

وهكذا يتحدّى النص الرومنطيقيّ العربي التصنيف البلاغي التقليدي[21] أو هو يجدّده ويجسّم مفهوما أساسيّا من مفاهيم الأسلوبية وهو الانزياح الذي أشرنا إليه .

وإن عكس الأدوار الأسلوبية في النص الرومنطيقيّ العربي وتحديد نوعية الأساليب فيه بربطها بواقع الرؤية الرومنطيقية يفضي بالضرورة إلى تصنيف جديد للمادّة الأسلوبية الواردة فيه يصبح فيه الاستفهام مثلا أسلوبا خبريّا[22] إن استُعمل في سياق الحديث عن القيم المتدهورة في العالم الرومنطيقيّ ويصبح فيه الإثبات والنفي

---

(20) «البلاغة الواضحة» علي الجارم ومصطفى أمين ص 139 .

(21) تحسن الإشارة إلى أن بعض البلاغيين أحسّوا بأن الأساليب قد تتجاوز التصنيف المعياري الذي يقدّمونه ، على نحو ما يُفهم ذلك من هذا التعليق الوارد بالصفحة 170 من كتاب «البلاغة الواضحة» : «قد تكون الجملة خبرية في اللفظ وهي انشائية في المعنى وعلى ذلك تعد في باب الإنشاء» .

(22) إن حالة «الاستفهام الإنكاري» تجسم في رأينا قصور التصنيف البلاغي عن استيعاب الطاقة الأسلوبية في اللغة ذلك أن الاستفهام الإنكاري يعد من الخبر رغم أنّه استفهام في شكله .

أسلوبين إنشائيين إن هما استعملا في نطاق الحديث عن القيم الأصيلة على نحو ما يتّضح ذلك من الأمثلة التالية . فحينما يقول جبران مثلا مخاطبا «الشحرور» :

إن في صـوتك صوتـا نافخا في أذن أذنـي[23] .

فإن منطق البلاغة التقليدية يفرض علينا اعتبار هذا الكلام من الخبر لأنه ـ على الأقل في ظاهره ـ «يصح أن يقال لقائله إنّه صادق فيه أو كاذب» بالاحتكام إلى الواقع . والحقيقة أن هذا الكلام لا يصحّ أن يحكم عليه بالصدق أو الكذب لأنه ليس من الواقع . وهنا تجعلنا أسلوبية الخطاب الرومنطيقي العربي نعتبره إنشاء لاتصاله باللاواقع أو بواقع القيم الأصيلة المطلوبة الذي لا يحتكم إليه إذ هو في حيز المتصوّرات غير الماثلة .

وعندما يقول الشابي متحدثا عن «لغو النوادي» في مجتمعه :

أين هو من خريـر ساقيـة الـوا دي وخفق الصدى وشدو الشادي؟[24]

فإن الاستفهام الإنشائي لهذا الكلام في ظاهره إنما هو خبر عن واقع القيم المتدهورة .

وحين يستعمل ناجي النفي في قوله «... لا أدري الهوى ما وراءه ...»[25] فإن هذا الخبر ينبغي أن يعدّ إنشاء لأنه خبر عن قيمة أصيلة ليست من الواقع وبالتالي لا يمكن الحكم عليه بالصدق أو الكذب .

هكذا إذن نكون قد تبينا بعض خصائص الخطاب في النص الرومنطيقي العربي باعتماد نماذج نصيّة مكنتنا من إدراك ما يتميز به هذا النص سواء من حيث هو خطاب من باث إلى متقبل أو من حيث هو مادة معجمية وأسلوبية . فإذا النتيجة التي

(23) قصيدة «الشحرور» الواردة في «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 607 .

(24) قصيدة «أحلام شاعر» الواردة في ديوان «أغاني الحياة» ابو القاسم الشابي ص 168 .

(25) قصيدة «مناجاة الهاجر» الواردة في ديوان «وراء الغمام» ابراهيم ناجي ص 110 .

نصل إليها هي أن النص الرومنطيقي العربي له، في مستوياته الثلاثة التي استعرضنا، جملة من الخصائص التي يتفرد بها والتي تكسبه عبقرية مميزة، وتشير إلى أنه ارتقى إلى درجة كبيرة من الأدبية تبرر رواجه ودوامه في الوقت نفسه.

ولكن لا بد من الإلحاح على أن النص الرومنطيقي العربي كان في مستواه الخِطابي انعكاسا مباشرا للرؤية الرومنطيقية القائمة على بحث الإنسان الفرد عن قيم أصيلة في عالم تسيّره قيم متدهورة. ومثلما كانت هذه الرؤية معاناة وتجاوزا للقائم كان مظهرها الخِطابي كذلك معاناة ورفضا لصيغ التعبير الجاهزة[26]، والمعايير التي تسيرها.

ولئن كانت خصائص الخطاب الرومنطيقي العربي في الوقت نفسه مظهرا من مظاهر الرؤية الرومنطيقية ودليلا على دقة حسّ الرومنطيقي العربي وصنعته في التعامل مع اللغة وفي تفجير إمكاناتها، فإن تلك الخصائص كانت في الوقت نفسه صدى لما وجده هذا الرومنطيقي في الرومنطيقية الغربية التي تأثر بها.

فمن خصائص الخطاب الرومنطيقي الغربي ثراء اللّغة وتنوّعها وبساطتها وإيحاؤها وتعدّد السجلات المعنويّة التي ترجع إليها[27]. ومن خصائصه أيضا تنوّع الاستعمالات الأسلوبية التي نمّت وظيفته الإنشائية[28].

وإن من يطالع نصّا رومنطيقيّا غربيا يكتشف في يسر أن الخطاب فيه متميّز «ومنزاح» سواء بالقياس إلى النصوص الكلاسيكية التي سبقته أو بمقارنته بما جاء بعده من نصوص واقعية ورمزية وسريالية وغيرها. وهو في تميزه ذلك وانزياحه مظهر من مظاهر الرؤية الرومنطيقية ونتيجة من نتائجها.

---

(26) إن ما استعرضناه من خصائص الخطاب في النص الرومنطيقي العربي ينبغي أن يضاف إلى ما يوجد في بعض الدراسات من حديث عن الصورة الشعرية في هذا النص أو عن كيفية تصريف المادة المعجمية فيه وتركيبها، أو عن خصائص بنيته النغمية. (راجع مثلا «الشعر العربي الحديث في لبنان» منيف موسى ـ و «أدب المهجر» عيسى الناعوري ـ و «كيف نعتبر الشابي مجدّدا»، الطاهر الهمامي ...)، وإن كنا نرى أنه كان يحسن لو تم ربط النتائج والمعاينات الواردة في هذه الدراسات بنوعية الرؤية الرومنطيقية بحيث تصبح الخاصية الخطابية انعكاسا صياغيا لتلك الرؤية.

(27) "Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, p. 337

(28) راجع المرجع نفسه ص 339

وإن التشابه بين الرومنطيقيتين العربية والغربية على المستوى الخطابي يعني أن الرومنطيقي العربي قد جسّم في هذا المجال أيضا قدرته العجيبة على التوفيق بين أصوله القومية وثقافته الأجنبية وعلى الملاءمة بينهما.

الفصل السابع

مدى أثر الحركة الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث

إن ارتكاز نظرية الأدب عند الرومنطيقيين العرب ورؤيتهم للكون بوجه أعم على مبدأي التجاوز والتجديد يدفعنا بصفة طبيعية إلى أن نتساءل عن مدى أثر الحركة الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث[1] ويغرينا بمحاولة تقويم الإضافة التي قدمتها إليه .

والحقيقة أن الإجابة عن هذا السؤال ينبغي ألا يُبحث عنها في هذا الفصل فحسب ، بل يجب أن تلتمس أيضا في الفصول السابقة من بحثنا ، تلك التي تناولنا فيها بالتحليل الرومنطيقية العربية نظرية ومضمونا وخطابا . وقد حرصنا في هذه الفصول حرصا دائما على بلورة ما يميز الرومنطيقية العربية بالقياس إلى التصوّرات والممارسات الإنشائية التراثية . وقد أمكننا أن نسجل في هذا السياق أن الرومنطيقي العربي كان في الوقت نفسه منغرسا في التراث الأدبي العربي ومجدّدا له .

فهذا الفصل إذن لن يكون إعادة لما قيل فيما سبقه من فصول ولكنّنا سنحاول أثناءه أن نستعرض ــ قدر الإمكان ــ بعض مظاهر التجديد الأخرى التي أدخلتها الرومنطيقية على الأدب العربي الحديث فحققت بذلك ما كانت تنشده من تطوير لهذا الأدب .

---

(1) قد يحسن أيضا القيام ببحوث في هذا الاتجاه لالتماس أثر الرومنطيقية ، من حيث هي رؤية للكون وللوجود البشري ، في أنماط تفكير الإنسان العربي المعاصر وفي ممارساته السلوكية .

- الميثولوجيا :

لا نكاد نشكّ في أن الاستعانة بالميثولوجيا في العملية الإنشائية تُعدّ من أبرز الإضافات التّي حملتّها الرومنطيقية إلى الأدب العربي عامّة ، بل لعلّ هذا يعتبر من أبرز مظاهر تأثّر الرومنطيقيين العرب بألوان الثقافة الغربية التّي أمكنهم الاطلاع عليها .

فنحن نعرف أن الأدب العربي ولاسيا الإسلامي منه ليس أدب ميثولوجيًا ومع ذلك فإن التقاليد الأدبية والثقافية والفكرية لم تمنع معظم الرومنطيقيين العرب من اقتباس بعض الأساطير من الميثولوجيا الإغريقية والرّومانية والفينيقية وغيرها وتضمينها كتاباتهم .

فقد يعمد الرومنطيقيّ العربي إلى استحضار الجوّ الميثولوجي ليصبح هو نفسه عنصرا من عناصره مثلما نجد ذلك مثلا عند الريحاني في قصيدته «ربّة الوادي» إذ يقول :

أنا في قيثارك روح الفقنس تحت رماد المنون
روح أرفيوس[2] فوق أمواج الفنون[3]

ونجد هذا الاتجاه في استغلال المادّة الميثولوجية عند الشابي أيضا في قصيدته «الجمال المنشود» التّي صاغها في شكل خطاب «إلى عذارى أفروديت»[4] أو في قصيدته «نشيد الجبار أو هكذا غنى بروميثيوس[5]»[6] .

وقد سلك أبو شادي المسلك نفسه في قصيدة «عبادة» فقال :

---

(2) ORPHEE شاعر وابن APOLLON إلاه النور والفنون عند الإغريق .

(3) «هتاف الأودية» أمين الريحاني ص 40 .

(4) APHRODITE ربة الحب والجمال عند الإغريق وهي VENUS عند الرومان
- راجع «أغاني الحياة» أبو القاسم الشابي ص 157 .

(5) PROMETHEE الاه النار عند اليونان .

(6) راجع «أغاني الحياة» أبو القاسم الشابي ص 252 .

فلمن تكون عبادتي إن لم تكن لسناء (أفروديت) آي عبادتي[7] .

والميثولوجيا الإغريقية والرّومانيّة تمثل بهذا إذن أحد جوانب المرجع الثقافي والمعرفي عند الرومنطيقي العربي . لذلك نجده أحيانا يتّخذ منها مادّة للتشبيه مثلما فعل الشابي مثلا في قصيدة «صلوات في هيكل الحب»[8] أو جبران في «الأجنحة المتكسرة»[9] .

ولكن الرومنطيقي العربي قد يعمد أيضا إلى إحياء بعض المشاهد الميثولوجية واتخاذها رمزا للموضوع الذي يريد طرقه وخاصّة موضوع الحب وعلاقة الرجل بالمرأة .

فجبران مثلا يحدّثنا عن قصّة حب تلو، أحداثها في جو فنيتي، يعود بنا في الزمن إلى «خريف 116 قبل الميلاد» وتنتصب فيها «عشتروت» ربّة للحب والجمال[10] .

أمّا العقاد فإنه يثير مشكليّة الحب من خلال التجربة المأسوية التي عاشتها فينوس[11] مع أدونيس[12] في قصيدته التي عنوانها «فينوس على جثة أدونيس» والتي عرّبها عن شكسبير[13] .

وقد حدثنا أبو شادي أيضا عن الحب من خلال الأسطورة الإغريقية التي تصوّر وقوع «زيوس»[14] في حب «يوروبا»[15] والحيلة التي احتالها للحصول عليها[16] .

---

(7) «أطياف الربيع» أحمد زكي أبو شادي ص 18 .

(8) راجع «أغاني الحياة» أبو القاسم الشابي ص 179 .

(9) راجع «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 190 .

(10) راجع كذلك المصدر نفسه من ص 47 إلى ص 49...

(11) VENUS ربة الجمال والحب عند الرومان .

(12) ADONIS أمير جميل أحبته فينوس ولكنه مات في الصيد .

(13) راجع «ديوان العقاد» عباس محمود العقاد ص 25 .

(14) ZEUS كبير الآلهة عند الإغريق .

(15) Europe نموذج الجمال في الميثولوجيا الإغريقية أحبها زيوس كبير الآلهة وأنجبت له MINOS .

(16) راجع «أطياف الربيع» أحمد زكي أبو شادي ص 5 .

وقد أعاد إلياس أبو شبكة كتابة أسطورة شمشون [17] ودليلة [18] ليقنعنا بغدر المرأة وخيانتها وزيف عاطفتها [19] .

وقد يستخدم الرومنطيقي العربي الميثولوجيا القديمة أيضا في تجسيم الصورة الشعرية التي يرسمها مثلما فعل ذلك شكري في قصيدته «إلاه الرعد» [20] .

ومهما يكن من أمر فإن النتيجة التي نخرج بها من هذا التحليل تتمثل في أن الرومنطيقي العربي قد قام بما لم يستطعه العرب الأوائل أو لم يريدوه . فحيث أحجم الأدباء العرب بعد ظهور الإسلام عن استلهام الميثولوجيا الإغريقية وغيرها للأسباب المعروفة [21] ، أقدم الرومنطيقي العربي على ذلك في العصر الحديث وقام «بتوثين» [22] الأدب العربي .

وما من شك في أن هذه الإضافة الجريئة تنبع أساسا من تصوّر الرومنطيقي العربي لماهية الأدب . فقد سبق أن رأينا ، في هذا المجال ، أن الخيال يُعدّ من الركائز الأساسية التي أقام عليها رؤيته للخلق الفني .

وقد وجد الرومنطيقي العربي في الميثولوجيا عالما يزخر «بالخيال الشعري» ويحقق له البعد الذي بحث عنه في التراث العربي الإسلامي فما وجده لأنّ «الساميين أقوام نشأوا في بلاد صاحية ضاحية ، وليس فيما حولهم ما يخيفهم ويذعرهم . فقويت حواسّهم وضعف خيالهم ...» [23] .

---

(17) قاضي العبريين عاش في القرن الثاني عشر قبل المسيح واشتهر بقوّته المستقرّة في شعره .

(18) امرأة احتالت على شمشون وسلمته إلى أعدائه الفلسطينيين .

(19) راجع «أفاعي الفردوس» إلياس أبو شبكة ص 21 .

(20) راجع «ديوان عبد الرحمـٰن شكري» ص 191 .

(21) من هذه الأسباب أن العرب الذين كانوا يتصوّرون أنفسهم أمّة الأدب لم يهتموا بآداب الحضارات الأخرى ولاسيا الأدبين اليوناني والفارسي وبالتالي لم يتأثروا بها تأثرا عميقا ومنها أيضا أن الميثولوجيا القائمة على تجسيد الآلهة وتعديدها كانت تتعارض مع الدين الإسلامي وهي بذلك لم تستهو العرب المسلمين .

(22) لا تعني هذه الكلمة تقويما دينيا للظاهرة بقدر ما هي وصف لها ومعاينة .

(23) «ديوان عبد الرحمـٰن شكري» ص 105 (من مقدّمة للعقاد) .

ـ راجع كذلك «الخيال الشعري عند العرب» أبو القاسم الشابي .

ومن ثم فإن تأثر الرومنطيقي العربي بالميثولوجيا القديمة إنما هو ـ بوجه عام ـ مظهر من مظاهر انبهاره[24] بآداب الآريين الذين كانوا «أقوام خيال نشأوا في أقطار طبيعتها هائلة وحيواناتها مخوفة ومناظرها فخمة رهيبة، فاتسع لهم مجال الوهم وكبر في أذهانهم جلال القوى الطبيعية ...»[25].

ويمكن ـ بعد هذا ـ أن يعد إدخال الرومنطيقيين العرب الميثولوجيا إلى الأدب العربي مظهرا من مظاهر تأثرهم بالرومنطيقية الغربية التي استخدمت هي الأخرى المادة الميثولوجية ووجدت فيها مجالا من الرموز ومن الشحنات الإيحائية[26].

الشكــل الشعــري :

لقد ظهر أيضا أثر الرومنطيقية في الأدب العربي على مستوى الشكل الشعري. لقد وجد الرومنطيقي العربي بين يديه القصيدة التقليدية شكلا فنيا جاهزا يقوم على جملة من الأصول البنيوية المتوارثة ومنها خصوصا وحدة الوزن والقافية، ولكنه ما رضي دائما أن يبقى سجين هذه الأصول بعد أن أخضعها لمقاييسه الجديدة في تصور الأدب مضمونا وصياغة، فثار عليها وتجاوزها في عديد الحالات.

وقد تمثلت مظاهر التجاوز أحيانا في تكسير وحدة القافية. ولقد سلك الرومنطيقيون العرب في هذا المضمار سبلا شتى من ذلك أنهم قد يقسمون القصيدة إلى مجموعات من الأبيات لكل مجموعة منها قافيتها[27] ولكن قد لا تتبع القافية

(24) لا شك في أن اختيار اسم «جمعية أبولو» يشكل مظهرا من مظاهر هذا الانبهار.

(25) «ديوان عبد الرحمن شكري» ص 105 (من مقدمة للعقاد).

ـ راجع كذلك «الخيال الشعري عند العرب» أبو القاسم الشابي.

(26) راجع مثلا "Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, p. 335

(27) راجع مثلا قصيدة «الأشواق التائهة» في «أغاني الحياة» أبو القاسم الشابي ص 164.

ـ راجع كذلك قصيدة «يا من يعادينا» في «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 597.

ـ راجع كذلك قصيدة «صلاة الحب» في «وراء الغمام» ابراهيم ناجي ص 145.

الواحدة في المجموعة الواحدة من الأبيات أيضا[28] . وقد تكون القصيدة أيضا مزيجا من القوافي المتنوعة[29] .

وقد تجاوز الرومنطيقيون العرب أيضا وحدة الوزن في القصيدة الواحدة فكسّروها وخرجوا من وزن إلى آخر في السياق نفسه مثلما نجد ذلك عند جبران[30] ونعيمة[31] أو الشابي[32] أو أبي شادي[33] أو أبي شبكة[34] .

هذه جملة من مظاهر التجديد الّتي أحدثها الرومنطيقيون العرب في صلب الشكل التقليدي للشعر العربي . لكن تجاوزهم لهذا الشكل لم يقف عند حد مسّه من الداخل بل وصل إلى مستوى إعادة النظر فيه من حيث هو الشكل الوحيد الصالح لقول الشعر .

ولا بد من الاعتراف في هذا الصدد بأن الثورة الرومنطيقية على الشكل الشعري التقليدي كانت جريئة ولاسيما إن نظر إليها بمنظار عصرها . ولم يكتف بعض الرومنطيقيين العرب في هذا المجال بالموقف النظري الرافض بل جسّموا ذلك الرّفض بممارسات إنشائية خرجت تماما على الشكل الشعري المألوف وسمّوها حسب الحال «شعرا منثورا»[35] أو «شعرا حرا»[36] .

والظاهر أن بعض الرومنطيقيين العرب قاموا بهذا التجاوز نتيجة وعي ومعاناة

---

(28) راجع مثلا قصيدتي الشابي وجبران المذكورتين آنفًا .

(29) راجع مثلا قصيدة «خطرات في المساء» في «ديوان عبد الرحمن شكري» ص 21 .
– راجع كذلك قصيدة «سباق الشياطين» في «ديوان العقاد» ص 54 و 55 و 56 .

(30) راجع «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 602 .

(31) راجع «همس الجفون» ميخائيل نعيمة ص 16 .

(32) راجع «أغاني الحياة» أبو القاسم الشابي ص 43 .

(33) راجع «أطياف الربيع» أحمد زكي أبو شادي ص 16 ...

(34) راجع «أفاعي الفردوس» إلياس أبو شبكة ص 45 .

(35) التسمية لخليل مطران .

(36) التسمية لأمين الريحاني وقد يستعمل أيضا تسمية الشعر المنثور .

إنشائية على نحو ما يبدو ذلك من المطلع الذي استهلّ به مطران قصيدته «شعر منثور» إذ قال :

أطلق عبراتك من حكم الوزن وقيد القافية
وصعّد زفراتك غير مقطعة عروضًا ولا محبوسة في نظام[37] .

وأهم ما يميّز هذا الشكل الشعري الجديد هو تخلّصه من الإيقاع والنغمية التقليديين وبحثه عن إمكانات إيقاعية ونغمية جديدة مثلما يظهر لنا ذلك مثلا في قصيدة «معبدي في الوادي» لأمين الريحاني إذ يقول :

«إيه أمي الطبيعة ، جئت أجدد معك آمال الحياة وسرورها
جئت أجدد عهدي وإيماني مع كلإ الحقول وزهورها
جئت أردد تحت هذه الأفنان الخضراء
ابتهال أبنائك الأتقياء ...»[38] .

وما من شكّ في أن مثل هذه المحاولات التجديدية التي جاءت بها الرومنطيقية العربية إنما نشأت في خضمّ صراع الرومنطيقيين العرب مع الموروث الفني الذي وجدوه بين أيديهم بعد أن تبيّن لهم أن هذا الموروث لا يتّسع لتطلعاتهم ولا يصلح دائما أن يكون إطارا تعبيريا قادرا على احتواء رؤيتهم ومعاناتهم .

ولكن أليسوا بذلك سبّاقين إلى بعض المقولات الإنشائية العصرية التي تنفي الفروق بين الشعر والنثر ولا تُقِرّ إلّا مفهوم الكتابة؟ إننا لنجدنا أميل إلى الإجابة عن هذا السؤال ببلى . ففي بعض أشعار الرومنطيقيين العرب سمات كثيرة من النثر على نحو ما يظهر في النموذجين السابقين ، وفي معظم نثرهم سمات كثيرة من الشعر مثلما يبدو

(37) «ديوان الخليل» خليل مطران الجزء الأول ص 294 .
ـ راجع كذلك مقدمة «هتاف الأودية» أمين الريحاني .
(38) راجع «هتاف الأودية» أمين الريحاني ص 46 .

ذلك واضحا جليا في نثر جبران أو الشابي أو نعيمة وغيرهم . هي الكتابة إذن بل هو الإنشاء بصرف النظر عن المقاييس التصنيفيّة التي ألفها الناس .

وما دمنا بصدد البحث عن أثر الرومنطيقية في الأدب العربي فلا بد من أن نشير إلى أن الرومنطيقية العربية كانت بما أحدثته من تجديد في شكل القصيدة العربية سواء من الداخل أو من الخارج حلقة وصل في هذا المجال بين ما سبقها إليه مثلا أصحاب الموشّحات والأزجال في تاريخ هذا الأدب وبين ما نادت به بعض المدارس الشعرية بعدها من تحرير للشعر العربي من القيود الشكلية التي اقترنت به قرونا طويلة . والمحاولات متعاقبة إلى يوم الناس هذا .

لكن هذا التقويم القومي لظاهرة تجاوز الشكل الشعري التقليدي الذي قامت به الرومنطيقية العربية ينبغي ألّا ينسينا أن هذا التجاوز كان من أسبابه التأثر بالآداب الغربية وبرومنطيقيتها على نحو ما يعترف بذلك مثلا الريحاني في مقدمة ديوانه «هتاف الأودية»[39] .

ولا نكاد نشكّ ـ في هذا المجال ـ في أن ثورة الرومنطيقيين الغربيين من أمثال شلي[40] وكيتس[41] وهوجو[42] وهاينه[43] على القوالب الشعرية الكلاسيكية وابتداعهم أوزانا جديدة وإيقاعات مستحدثة[44] كان مثلا أعلى تأثر به الرومنطيقيون العرب واتبعوه في تعاملهم مع شكل القصيدة العربية .

الأجناس الأدبية :

لقد اطّلع الرومنطيقيون العرب على الآداب الغربية وعلى مختلف تيّاراتها وحركاتها

(39) راجع «هتاف الأودية» أمين الريحاني ص 9

(40) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 40 من بحثنا .

(41) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 67 من بحثنا

(42) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 40 من بحثنا .

(43) راجع الإشارة الواردة بالصفحة 63 من بحثنا .

(44) راجع "Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, pp 341, 342.

واستوقفتهم الرومنطيقية وقفة خاصة فتأثّروا بمعظم جوانبها مضمونا وشكلا على نحو ما تبيّن لنا. وكان من نتيجة ذلك التأثر أن جدّدوا الأدب العربي وأحدثوا فيه من التغيير ما كان ثورة في بعض الأحيان.

وكان من جملة ما اطّلع عليه الرومنطيقيون العرب وهم يكتشفون الرومنطيقية الغربية وغيرها من التيّارات أجناس أدبية جديدة منها الرّواية والقصّة والمسرحيّة. وهي أجناس ما عرفها العرب من قبل أو قل هم ما ألفوها بمثل ما استقامت به عند الغربيين من أصول ثابتة وقواعد متداولة. ولا بد من الإشارة هنا إلى أن اطلاعهم على تلك الأجناس كان مدعوما بما ترجم منها إلى اللّغة العربية عصرئذ[45]، بل إن من بين الرومنطيقيين العرب أنفسهم من قام بهذه التّرجمة[46].

والسؤال الذي يتبادر إلى الأذهان في هذا الصّدد هو: هل حاول الرومنطيقيّ العربي ادخال هذه الأجناس الجديدة أو البعض منها إلى الأدب العربي وإلى أي مدى وفق في ذلك؟

إن الناظر فيما خلّفه أعلام الرومنطيقية من انتاج، ولاسيما إلى حدّ سنة 1934 تاريخ بداية تقلّص هذا التيّار في الأدب العربي، ليكتشف في يسر أن جملة هؤلاء الأعلام قد تأثّروا بعض التأثّر بما وجدوه في الآداب الغربية من أجناس أدبية جديدة بالنسبة إليهم. وقد تجسّم تأثّرهم بها في محاولتهم استلهامها وتركيزها في الأدب العربي الحديث.

فجبران مثلا جرب القصّة في «عرائس المروج»[47] و«الأرواح المتّردة»[48]

---

(45) نشير مثلا إلى ما ترجم من روايات غربية إلى العربية منذ أواخر القرن الماضي (راجع «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر 1870 ـ 1938» عبد المحسن طه بدر)

(46) نشير مثلا إلى مطران الذي ترجم مسرحيات عديدة لكورنيل وشكسبير.

(47) راجع «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة من ص 47 إلى ص 81.

(48) راجع المصدر نفسه من ص 85 إلى ص 166.

و « الأجنحة المتكسّرة » [49] ... ونعيمة جرّب المسرح فكتب « الآباء والبنون » « وفي هذه المسرحية نجح ميخائيل في حل مشكلة اللّغة المسرحية بأن جعل الشخصيات المتعلّمة تتكلم الفصحى وغير المتعلّمة تتلكم العربية الدارجة ... » [50] . وحاول نعيمة كتابة الرواية و « مذكرات الأرقش » التي كتب معظمها في المهجر ، وإن كان نشرها بعد عودته إلى لبنان ، دليل على ذلك [51] . وللريحاني كذلك محاولات في الفنّ القصصي [52] . وكذلك الأمر بالنسبة إلى شكري [53] وأبي شادي [54] وناجي [55] وقد سجّل مؤرّخو الأدب لأبي شادي أيضا محاولات في فن الأوبرات [56] .

ولقد سجّلنا في الإنتاج الرومنطيقي العربي أيضا وجود محاولات لتركيز أجناس أدبية جديدة تتّصل بالترجمة الذاتية مثل « المذكّرات » أو « الرسائل » . ونذكر في هذا السياق على سبيل المثال ماكتبه الريحاني والشابي من مذكّرات [57] وما ألفه جبران والشابي أيضا من رسائل [58] ...

ولكن لا بد من الإشارة إلى أن هذه الأجناس الأدبية الجديدة التي سعى الرومنطيقيون العرب إلى إدراجها في التقاليد الإنشائية العربية لم تبلغ من الكثافة

---

(49) راجع المصدر نفسه من ص 169 إلى ص 239 .

(50) « أدب المهجر » عيسى الناعوري ص 141

(51) راجع المرجع نفسه ص 142 .

(52) راجع المرجع نفسه ص 141 .

(53) راجع مقدمة « ديوان عبدالرحمن شكري » ص 7

(54) راجع « الأدب العربي المعاصر في مصر » شوقي ضيف ص 152 .

(55) راجع المرجع نفسه ص 155 .

(56) راجع المرجع نفسه ص 152 .

(57) راجع « أمين الريحاني » سامي الكيالي ص 11 و ص 12 .
- راجع كذلك « مذكرات الشابي »
- لنعيمة « يوميات » صحمة في 750 صفحة كتبها بالروسية ثم نشرها بالعربية في « سبعون » (راجع « سبعون » المرحلة الأولى ص 178).

(58) راجع مثلا « جبران خليل جبران » ميخائيل نعيمة ص 185 .
- راجع كذلك « رسائل الشابي »

ما يجعلها تعد بحق إضافة حملتها الرومنطيقية إلى الأدب العربي . فهي ليست في الواقع إلّا محاولات ابتدائية لم تبلغ درجة كبيرة من النّضج الفنّي .

وهنا يلحّ علينا سؤال : ما الذي جعل الرومنطيقيين العرب يتأثّرون تأثّرا عميقا بالرومنطيقية الغربية وبجانب كبير من مضامينها وصيغها التعبيرية ويتمثلونها تمثلا عجيبا بينما لم يتأثّروا تأثّرا حقيقيا بالأجناس الأدبية التي وجدوها في الرومنطيقية وفي غيرها من التيّارات الأدبية الغربية؟

إن الإجابة على هذا السؤال تمثل في حقيقة الأمر وجها طريفا من أوجه تعامل الأدب العربي مع الرومنطيقية الغربية .

فهذا الأدب قد واجه الرومنطيقية الغربية بأهم عناصر الثبات فيه وهو الشعر . واستطاع استيعاب الجانب الأعظم من الرومنطيقية الغربية في نطاق هذا الشكل الأدبي الأصيل . وإن سلطان الشعر على الثقافة العربية عبر تاريخها وحتّى خلال العقود الأربعة الأولى من القرن العشرين هو الذي يفسّر عدم اتساع الأدب العربي الحديث اتّساعا كافيا للأجناس الأدبية الجديدة التي حاول الرومنطيقيون العرب إدخالها فيه .

ثم إن سلطان الشعر على ثقافة هؤلاء الرومنطيقين أنفسهم هو الذي جعلهم ينجحون في الشعر ولا يحقّقون النجاح نفسه كلّما سعوا إلى الكتابة في جنس أدبي غيره مثلما يتّضح لنا ذلك مثلا من حكم نعيمة على قصص جبران إذ قال : «كان فن القصّة في الأوج عند الفرنجة وجنينا عندنا أيام انبرى له جبران . ولكن الحياة ما اعدته لذلك الفن فلم يبدع فيه ولم يحلق ، وأعدته لفنون أخرى فأبدع فيها وحلّق»[59] .

وإن سلطان الشعر ذاك هو الذي يفسّر في نهاية المطاف محاولة بعض الرومنطيقيين العرب دمج بعض الأجناس الأدبية الغربية في الجنس الشعري . فكتب بعضهم الشعر القصصي عوض القصّة وهذا كثيرا ما نجده مثلا عند مطران[60] وعند

(59) «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران» ميخائيل نعيمة ص 10 .

(60) راجع «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث» عبد العزير الدسوقي ص 78 .

العقاد[61] وعند شكري[62] وأبي شادي[63] وغيرهم . بل إن شكري قد أقام الدليل الواضح على هذا الدّمج حين أضاف إلى عنوان قصيدته «الشعر وصورة الكمال» كلمة «قصّة»[64] . كما أقدم بعض الرومنطيقين العرب على إدخال بعض عناصر الفن المسرحي في القصيدة الشعرية على نحو ما نجد ذلك مثلا عند الشابي[65] ونعيمة[66] إذ يصبح النص الشعري حوارا بين طرفين بحسب الدّور المسند إلى كل منهما .

ومهما يكن من أمر فلا بدّ من الإشارة إلى أن محاولة بعض الرومنطيقيين العرب إدخال أجناس أدبية جديدة في الأدب العربي كانت مواصلة لما سبقها أو عاصرها من محاولات في هذا المضمار[67] ، وكانت أيضا تمهيدا لاستقرار هذه الأجناس فيه وازدهارها خلال المرحلة الموالية للرومنطيقية ولا سيما بعد أن تهيّأ هذا الأدب تاريخيًا لقبولها وتمثّلها . وهذا التمهيد ينبغي أن يعدّ أيضا إضافة من بين الإضافات التي قدّمتها الرومنطيقية للأدب العربي الحديث .

هكذا إذن يمكننا التأكيد مجدّدا أن الرومنطيقية العربية كانت تيّارا ذا أثر في الأدب العربي الحديث . وقد كان هذا التيّار في الوقت نفسه داعما لمحاولات التجديد التي سبقته أو عاصرته وممهّدا لمرحلة جديدة من تاريخ هذا الأدب هي مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية .

---

(61) راجع مثلا «ديوان العقاد» ص 25

(62) راجع «ديوان عبد الرحمن شكري» ص 130

(63) راجع «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث» عبد العزيز الدسوقي من ص 245 إلى 250 .

(64) راجع «ديوان عبد الرحمن شكري» ص 130 و ص 131 .

(65) راجع «أغاني الحياة» أبو القاسم الشابي ص 196 .

(66) راجع «همس الجفون» ميخائيل نعيمة ص 64 .

(67) راجع مثلا «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870 ـ 1938)» عبد المحسن طه بدر .
ـ راجع أيضا «الأدب العربي المعاصر في مصر» شوقي ضيف .

لكن يبدو لنا أن الرومنطيقية العربية كانت أكثر محاولات التجديد الأدبي تميّزا ونضجا، تاثيرا على امتداد النّصف الأوّل من القرن العشرين. فقد تبيّن لنا خلال هذا الفصل وفيما سبقه من فصول أن الرومنطيقية العربية بما اتّسمت به من اتساق في الرّؤية وجدّة في المفاهيم وجرأة وثوريّة في التصوّر والممارسة معا قد استطاعت أن تغيّر جوانب عديدة من أغراض هذا الأدب وأشكاله التعبيرية . وهذا التغيير قد استفادت منه الحركات الأدبية الّتي جاءت بعدها إذ وجدت الطريق مرسوما فسارت فيه .

وما أشبه الرومنطيقية العربية في ذلك بالرومنطيقية الغربية الّتي كانت هي أيضا ثورة ذات أثر عميق في تاريخ الحضارة العربية الحديثة وفي ثقافتها وفكرها حتّى أن بول فان تيغم اعتبرها والنهضة[68] أهمّ حدثين في حياة أوربا الفكرية والأدبية على وجه الخصوص[69] .

وقد كانت الرومنطيقية الغربية أيضا ثورة على الكلاسيكية الّتي سبقتها وتمهيدا للتيّارات الأدبية الّتي جاءت بعدها ولاسيما الواقعيّة[70] .

وقد أضافت الرومنطيقية إلى الآداب الغربية إضافات كثيرة كنّا استعرضنا جانبا منها أثناء بحثنا هذا . وقد تبيّن لنا أن هذه الإضافات كانت إعادة نظر في المسلّمات الأدبية الّتي فرضتها الكلاسيكية وأنّها مسّت الأدب رؤية ومضمونا وشكلا على حدّ سـواء .

لكن لئن سجّلنا وجود هذا الشّبه بين الرومنطيقيتين الغربية والعربية من حيث هما تيّاران أثّرا كلٌّ من جهته تأثيرا بيّنا في الآداب الغربية والآداب العربية ، فإنّنا نجدنا حريصين على الإشارة إلى أن أثر كلّ منهما في المحيط الأدبي الذي برز فيه قد تلوّن أحيانا بلون خاص واتّسم بميزات لا نجدها عند الطرف الآخر. وقد ظهرت هذه الخصوصية بوضوح في ميدان الأجناس الأدبية .

---

(68) تقابل المصطلح الفرنسي : Renaissance

(69) راجع "Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, p 9

(70) تقابل المصطلح الفرنسي Realisme

- راجع «Le Romantisme dans la Littérature Européenne» Paul Van Tieghem, de la p 459 à la p 467

فالرومنطيقية الغربية لم تكن ثورة داخل الإطار الأدبي القائم بل سعت إلى تحطيم ذلك الإطار المتمثل في الأجناس الأدبية التي أقرّتها الكلاسيكية. وقد رفضت الرومنطيقية الغربية مبدأ الفصل بين الأجناس كما أعلنت تجاوزها للأصول التي أقيمت عليها تلك الأجناس(71).

فبالنسبة إلى الشعر مثلا وجدنا الرومنطيقيين الغربيين ينبذون التصنيف الذي ركزته الكلاسيكية وينظرون إليه من حيث هو شعر فحسب بصرف النظر عن موضوعه أو قواليه وأوزانه وأشكاله(72).

وفي المسرح رأيناهم يثورون ثورتهم العارمة على التراجيديا وعلى قواعدها ويعوّضونها بالدراما(73). وإن كرههم التقيد بالأصول الكلاسيكية المتحجّرة جعلهم يقبلون في حماسة كبيرة على جنس أدبي جديد هو الرّواية لما وجدوا فيه من مجال يمارسون فيه حريّتهم في الإنشاء(74).

هكذا يتّضح إذن أن الرومنطيقية الغربية كانت في مجال تجديد الأجناس الأدبية أبعد أثرا من الرومنطيقية العربية التي حاولت القيام بالعمل نفسه وحقّقت بعض النتائج في ذلك لكنّها اصطدمت بعناصر الثبات.في الأدب العربي على ما بيّنا، فلم تكن إضافتها إليه في هذا الباب في عمق تأثير الرومنطيقية في الآداب الغربية.

وسبب ذلك راجع إلى أن الثورات الأدبية ومحاولات التجديد والتجاوز مرتبطة بصفة عضوية بطبيعة التراث وحركيّته الداخلية اللّتين تبرّران ظهورها وتحدّدان أبعادها.

والرومنطيقية الغربية ـ بهذا المعنى ـ كانت حصيلة الاعتمالات التي نشأت في صلب الآداب الغربية منذ أواخر القرن الثامن عشر، وهي بذلك نابعة من طبيعة

---

(71) راجع "Le Romantisme dans la Littérature Européenne" Paul Van Tieghem, p 323

(72) راجع المرجع نفسه ص 324.

(73) راجع المرجع نفسه ص 324 وص 326 وص 328.

(74) راجع المرجع نفسه ص 27.

تلك الآداب ، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الرومنطيقية العربية التي ـ وإن كانت واردة على الأدب العربي ـ فهي في جانب منها قد تأثرت بخصائصه النوعية ومميزاته الثابتة فيه .

وإن استحضار الخلفيّة التراثيّة لكل من الرومنطيقيتين العربية والغربية والخصائص النوعية لكل من الأدب العربي والآداب الغربية يساعد على تفسير كل أوجه الاختلاف بين تينك الرومنطيقيتين . لكنّنا نرى مع ذلك أن هذا العامل التراثي يندرج بنفسه ضمن معطيات تاريخية موضوعية تفسّره وترسم حدوده على الوجه الذي يصبح من الممكن به مثلا أن نفهم لماذا بقي للشعر سلطانه على الأدب العربي إلى حدّ قيام الحرب العالمية الثانية ، ولماذا لم يتّسع الأدب العربي في الثلث الأول من هذا القرن اتساعا كافيا لأجناس أدبية أجنبية عنه ثم قبلها بعد ذلك فازدهرت فيه؟

على هذا النحو إذن تبرز ضرورة إدراج الملاحظات والنتائج التي اهتدينا إليها ـ في سياق دراسة الرومنطيقية العربية وعلاقتها بالرومنطيقية الغربية ـ ضمن المعطيات التاريخية التي أفرزتها . وهذا ما نعتزم القيام به في الفصل القادم من هذا البحث .

الفصل الثامن

محاولة في تفسير الظاهرة الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث

تتجاذبنا ـ ونحن نلتمس للظاهرة الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث تفسيرا ـ قوتان أولاهما إيماننا الذي يكاد يكون حدسا بوجود علاقة بين النشاط البشري المعبّر عن رؤية الإنسان للكون ، والخلق الأدبي أحد مظاهره ، وبين العالم الخارجي الذي نمارس فيه ذلك النّشاط . وثانيتّهما حيرتنا في تحديد هذه العلاقة وتساؤلنا عن طبيعتّها . وهذه المشكلية كثيرا ما طرحها الباحثون الذين يتجاوزون المرحلة الوصفيّة في دراسة الظاهرة الأدبية إلى مرحلة تفسيرية تنشد الفهم والمعرفة الكاملة ما استطاعت إلى ذلك سبيلا[1] .

ولئن أضحَى مبدأ وجود العلاقة بين الأدب والعالم الذي ينشأ ضمنه أو لنقل بين الهياكل الداخلية الفنيّة للأثر الأدبي وبين الهياكل الموضوعية الخارجية التي تكتنفه من البديهيات فإن الصراع بقي على أشدّه بين مختلف التيّارات الفكرية في تحديد طبيعة تلك العلاقة . فمن التيارات ما يربط بين الإنتاج الأدبي ومؤلّفه ويجد في سيرة هذا

---

(1) راجع على سبيل المثال :
ـ مقدمة كتاب «الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان بين الحربين العالميتين» يمنى العيد ص ص 5 إلى ص 7 .
ـ كتاب «المادية الديالكتيكيّة وتاريخ الأدب والفلسفة» لوسيان قولدمان ترجمة نادر ذكرى ص6..

المؤلّف ما يكفي من المعلومات لتفسير إنتاجه[2] ، ومنها ما يرى في الأثر الأدبي تعبيرا عن طبقة اجتماعية وتصويرا لمشاغلها وتطلّعاتها على الوجه الذي يكون فيه ذلك الأثر مرآة صافية ينعكس عليها الحدث الاجتماعي[3] ، ومنها ما يتجاوز هذه الآلية في التصوّر ويقول بتعقد العلاقة بين الأدب والمعطيـــات الاجتماعية التي تفرزه ويعترف للأديب بدوره المتميّز ضمن هذه المعطيات باعتباره في الوقت نفسه أحد مكوّناتها ونتيجة من نتائجها . (4)

والحقيقة أنّ هذا التصوّر الأخير للعلاقة بين الأدب والمجتمع بدا لنا أكثر المحاولات اقترابا من الواقع لجمعه ضمنيًا بين التصوّرات السابقة له وتجاوزه إياها على صعيد الاجتهاد في فهم حقيقة الأشياء دون التقيّد الأعمى بالأصول النظرية والقواعد المنهجيّة الصارمة .

ولقد حاولنا استلهامه في محاولة تفسيرنا للظاهرة الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث وسعينا بذلك إلى المساهمة المزدوجة في مزيد فهم الرومنطيقية العربية على حقيقتها وفي تحسّس العلاقة الدقيقة المعقدة بين الأدب والواقع الذي يولّده .

نحن نسعى إذن من خلال هذه المحاولة التفسيرية للرومنطيقية العربية إلى التماس دلالة اجتماعية تاريخية لها أي أنّنا سننطلق من البديهة القائلة بوجود علاقة بين الأدب والمجتمـــع لنرى إلى أي حدّ كانت الرومنطيقية العربية في الوقت نفسه تعبيرا عن طبيعة المجتمعات العربية خلال العقود الأربعة الأولى من هذا القرن وافرازا من إفرازاتها .

---

(2) تمثل هذا التيار الدراسات النقدية التقليدية التي حتّى إن هي أشارت الى بيئة الأديب أو جنسه أو حضارته ، فإن الأديب في وجوه الفردي يبقى عماد رؤيتها وتضاف الى هذا التيار الدراسات النقدية النفسانية وما شابهها

(3) تمثل هذا التيار مثلا بعض الدراسات الأدبية الاجتماعية التي تتصف بالآلية في تصوّرها للعلاقة بين الأدب والمجتمع

(4) تمثل هذا التيار بعض الدراسات الأدبية الاجتماعية المجتهدة ونذكر منها مثلا محاولات لوسيان قولدمان .

ولن نهمل في نطاق هذا التحليل الاجتماعي للرومنطيقية العربية الدّور الفعّال الذي لعبه الرومنطيقيّ العربي هويّة وثقافة في بلورة هذا التيّار الأدبي وإبرازه . لكن حديثنا عن هذا الدّور سيكون منطلقا من استحضار العلاقة العضوية بين الرومنطيقيّ العربي وطبيعة المجتمع العربي الذي نشأ ضمنه بحيث يصبح هذا الرومنطيقيّ بدوره تعبيرا عن هذا المجتمع ومظهرا من مظاهره .

فلقد تبيّن لنا ـ في الفصل الثالث من هذا البحث ـ أن معظم الرومنطيقيين العرب كانوا من ذوي الأمزجة الحادة وكانوا مصابين بفرط الحساسية وكانت بنيتهم النفسيّة مختلّة غير متوازنة . لكن هل تكفي هذه العناصر لتفسير بروز الظاهرة الرومنطيقية في الأدب العربي تفسيرا علميّا كاملا؟ ما نظنّ هذا ، لأن الإشكال النفسي يصلح أن يكون مبرّرا لتيّارات أخرى من الأدب وبالتالي فهو يفقد قيمته كتفسير نوعي للرومنطيقية العربية .

وقد اتّضح لنا أيضا أن الرومنطيقيين العرب قد تأثّروا بالرومنطقيقة الغربية وأنهم يعترفون بذلك ويشيرون صراحة إلى مصادرهم الأجنبية . لكن هل تكفي هذه الظاهرة الثقافية وحدها لتكون مبرّرا لظهور التيّار الرومنطيقيّ في الأدب العربي على امتداد العقود الأربعة الأولى من هذا القرن؟ هنا أيضا يبدو لنا أنّه لا يمكننا بحال من الأحوال حصر تفسير الرومنطيقية العربية في هذا العامل الثقافي لأن الأدباء العرب والمثقّفين العرب عامّة مازالوا إلى يوم الناس هذا يطالعون النصوص الرومنطيقية الغربية ومع ذلك لا نجد اليوم تيّارا رومنطيقيا قائم الذات يطغَى على الإنتاج الأدبي مثلما وُجد ذلك في العقود الأربعة الأولى من هذا القرن . فتأثر الرومنطيقيين العرب بالرومنطيقية الغربية كما نرى لا يصلح أن يكون وحده تفسيرا يقدّم لنا الأسباب الكافية التي جعلت الرومنطيقية العربية تبرز تيّارا واضح المعالم في الفترة التاريخية التي أشرنا إليها بالذات .

ولقد أفضَى بنا البحث عن هوية الرومنطيقيين العرب إلى أن نكتشف أيضا أن معظمهم كان ينتمي إلى طبقات اجتماعية متوسطة وهي في توسّطها إلى الفقر أقرب . لكنّنا نعتقد أن هذا العنصر الاجتماعي غير قادر وحده أيضا على أن يقدّم لنا تفسيرا

مقنعا للظاهرة الرومنطيقية في الأدب العربي . لأنّنا إن نحن أصررنا على أن نربط ربطا آليا بين الانتماء الطبقي والإنتاج الأدبي فذلك يعني أن الطبقات الاجتماعية المتوسطة أو الفقيرة على امتداد الأزمنة ينبغي أن تنتج بالضرورة أدبا رومنطيقيّا . ولكنّنا نعرف أن هذه الطبقات تفرز أيضا ألوانا أخرى من الأدب ، وهي بذلك لا يمكن أن تكون موطن البحث الوحيد عن التفسير الممكن للرومنطيقية العربية .

هكذا إذن يتبيّن لنا أن العناصر الذاتية والثقافية والطبقيّة التي وجدناها عند الرومنطيقيين العرب ـ وإن بدت في ظاهرها قادرة على تبرير ظهور الرومنطيقية العربية ـ هي في الواقع قاصرة عن ذلك لأنها ـ هي نفسها ـ نتائج لمُسبّبات أشمل منها وتتّصل بطبيعة معظم المجتمعات العربية في العقود الأربعة الأولى من هذا القرن وعلى وجه التحديد بنوعية الأنظمة الاقتصادية التي سادتها خلال هذه الفترة ، وبالتالي فإن الدور الذي قامت به تلك العناصر في إفراز الظاهرة الرومنطيقية ينبغي أن ينظر إليه في هذا الإطار الشامل .

وتقتضي منّا الأمانة العلمية ـ في هذا السياق ـ أنْ نشير إلى أنّنا ـ في بحثنا عن تفسير ممكن للرومنطيقية العربية في نوعية الأنظمة الاقتصادية السائدة في العالم العربي خلال العقود الأربعة الأولى من هذا القرن ـ قد استلهمنا المنحَى الذي سلكه لوسيان قولدمان(5) في محاولة تفسير الشكل الروائي في الآداب الغربية في كتابه : «من أجل تفسير اجتماعي للشكل الروائي»(6) .

ولن نتبسط في الإشارة إلى المنطلقات النظرية التي انطلق منها قولدمان لبلورة تصوّره للعلاقة بين الشكل الروائي وطبيعة النظام الاقتصادي الذي ساد العرب في القرن التاسع عشر زمن نموّ الشكل الروائي وتطوّره فذلك مبحث لا نسعَى إلى الخوض فيه في عملنا هذا . بل نحن نكتفي بالإشارة إلى أن قولدمان بنَى منهجه في تحليل الشكل الروائي تحليلا اجتماعيا على اعتبار جانب كبير من هذا الشكل إفرازا

(5) (Lucien) Goldmann

(6) "Pour une Sociologie du Roman"

ضيعيا للنظام الاقتصادي الرأسمالي القائم أساسا على نمط الإنتاج للسوق والذي فقدت فيه البضاعة قيمتها الاستعمالية الأصيلة وآكتسبت قيمة تبادلية متدهورة فانجر عن ذلك قلب في سلم القيم انعكس على طبيعة الحياة وعلى علاقات الناس بالأشياء وببعضهم فأصبحت القيم النوعية الأصيلة ثانوية وحلّت محلّها قيم كمّية متدهورة طبعت الحياة والعلاقات وأنماط السلوك بتدهورها وخلقت الإنسان المتشكّي في توقه إلى القيم الأصيلة التي تقف القيم المتدهورة حاجزا بينه وبينها . ويمثل هذا الإنسان المتشكّي خاصّة رجالُ الفكر والفنانون والأدباءُ والفلاسفةُ الذين يكونون عادة أكثر وعيا بالقيم الأصيلة وأكثر طلبا لها من غيرهم .

وقد اكتشف قولدمان ، انطلاقا من هذا التحليل لطبيعة المجتمع الغربي البورجوازي في القرن التاسع عشر ، أن هناك تماثلا هيكليّا(7) بين الهياكل الداخلية لصنف كبير من الرّوايات والهياكل الخارجية المكوّنة لذلك المجتمع . فهذه الرّوايات هي أيضا مبنيّة على بحث عن قيم أصيلة يقوم به بطل مشكلي في عالم تدهور(8)

هذه هي إذن أهم جوانب التصوّر القولدماني للعلاقة بين الشكل الروائي وطبيعة المجتمع البورجوازي الغربي التي نشأ عنها .

ولكن قد يعاب علينا في مجال بحثنا هذا أننا قمنا باستغلال تصوّر وُضِعَ في أصله لتفسير شكل أدبي معين هو الرواية . فكيف نبيح لأنفسنا ـ والحال هذه ـ أن نعمّمه على تيّار أدبي كامل هو الرومنطيقية العربية التي تعدّدت فيها الأشكال الأدبية واحتلّ الشعر بينها المكانة البارزة .

وقد نُؤا خذُ أيضا بأنّنا اجتثثنا التصوّر القولدماني من محيط المجتمع البورجوازي الغربي في القرن التاسع عشر وطبقناه على المجتمع العربي الإسلامي في العقود الأربعة الأولى من القرن العشرين .

---

(7) تقابل المصطلح القولدماني Homologie structurelle

(8) اكتفينا هنا بذكر أهم المراحل في تصوّر قولدمان للتماثل الهيكلي بين المجتمع البورجوازي الذي يقوم اقتصاده على الإنتاج للسوق وبين الشكل الروائي وقد ورد هذا التصوّر مفصّلا تفصيلا في مقدمة كتاب قولدمان «من أجل تفسير اجتماعي للشكل الروائي» من ص 21 إلى ص 49

فأمّا ردُّنا على المأخذ الأول فهو أن إمعان المنظر في المقدمة التي صدّر بها لوسيان قولدمان كتابه «من أجل تفسير اجتماعي للشكل الروائي» جعلنا نكتشف أن هذا الباحث كثيرا ما حرص على أن يكون تصوّره للعلاقة بين المجتمع البورجوازي الغربي في القرن التاسع عشر والأدب ينسحب على كافة أصناف الكتابة الأدبية بل على الفنون المختلفة دون أن يكون مقصورا على الشكل الروائي فحسب وإن كان هذا الشكل أساس بحثه ومداره(9).

ومن هنا رأينا أنّه لا مانع يمنعنا من تعميم التصوّر القولدماني على التيّار الرومنطيقي وعلى أشكاله التعبيريّة المتنوّعة.

وأما ردّنا على المأخذ الثاني فهو أن فحصنا لطبيعة المجتمعات العربية التي ظهرت فيها الرومنطيقية خلال العقود الأربعة الأولى من هذا القرن جعلنا نتبيّن أن هذه المجتمعات قد بدأت تسودها هي أيضا أثناء هذه الفترة أنظمة اقتصادية قائمة على الإنتاج للسوق شأن المجتمعات البورجوازية الغربية في القرن الماضي. ومن ثم أصبح تطبيق التصوّر القولدماني على العلاقة بين الرومنطيقية العربية والإطار الموضوعي الذي أفرزها أمرا ممكنا.

وإن من يرجع إلى كتب التاريخ السياسي والاقتصادي الحديث للعالم العربي يكتشف أن معظم البلدان العربية ـ وتعنينا منها في بحثنا هذا لبنان ومصر وتونس ـ قد ارتبطت ارتباطا عضويّا بالمجتمعات البورجوازية الغربية ولاسيما بعد استعمارها من قبل هذه المجتمعات، وأصبحت بذلك تدور في فلكها الاقتصادي القائم أساسا على نمط الإنتاج للسوق.

وعلى هذا النحو غزا النظام الاقتصادي الرأسمالي الغربي تلك البلدان وطغَى بالتدرج على هياكلها الاقتصادية التقليدية وسادها مع مرور الزّمن وازدياد تمركز القوّة العسكرية الاستعمارية الحارسة له(10).

---

(9) راجع مثلا مقدّمة "Pour une Sociologie du Roman" Lucien Goldmann p 39 et p 46

(10) لمزيد التفاصيل عن النظام الرأسمالي الغربي المرتبط عضويا بالإنتاج للسوق وعن تسرّبه إلى لبنان ومصر وتونس يمكن الرجوع على سبيل المثال لا الحصر إلى الكتب التالية :

وقد بحثنا عن علاقة ممكنة بين طبيعة هذا النظام الرأسمالي القائم على الإنتاج للسوق وبين الرومنطيقية العربية رؤية وممارسة فتبين لنا وجود تماثل هيكلي بينهما .

فقد سبق أن اتّضح لنا أن الرؤية الرومنطيقيّة تقوم في أساسها على ثنائية تتكوّن من جملة من القيم الأصيلة تقابلها جملة من القيم المتدهورة .

وهذه الثنائية قد بدت لنا أوّلا في نظريّة الأدب الّتي قام الرومنطيقيون العرب بارسائها . فإنّ المفاهيم الجديدة الّتي سعوا إلى تكريسها سواء فيما يتعلّق بماهية الأدب أو بمضمونه وشكله أو بوظيفة الأديب كانت في حقيقة الأمر قيما أصيلة حاول الرومنطيقيون العرب التصدّي بها للمفاهيم التقليدية المتدهورة .

والثنائية وجدناها أيضا في الأغراض الّتي طرقها الرومنطيقيون العرب في كتاباتهم . وقد صوّرت لنا هذه الأغراض العالم الرومنطيقيّ موزّعا بين قطبي القيم الأصيلة المطلوبة والقيم المتدهورة القائمة . ففي هذا العالم حديث عن الحب والجمال وعن السعادة والخلود وعن قيمة الأنا وعن الحريّة والعدالة والتقدّم ولكن فيه أيضا حديث عن ضياع الأنا وعن البؤس وعن الغدر وعن الموت والفشل وعن الاستعمار والظلم والحيف الاجتماعي والتخلّف .

وفي هذا العالم القائم على التناقض بدا لنا البطل الرومنطيقيّ العربي مشكليا بأتم معنى الكلمة . فهو واع وعيا مزدوجا بهذا التناقض القيمي . بل إن هذا التناقض يغريه بالبحث عن القيم الأصيلة واتخاذها بديلا للقيم المتدهورة .

ولقد بحث هذا البطل المشكلي عن القيم الأصيلة في مستويات عديدة . فقد التمسها في مستوى فلسفي عام ، وأقام رؤيته للوجود على الذات البشرية المفردة واعتبرها أساس كل شيء ومحوره . وقد التمسها أيضا على صعيد الممارسة والفعل فعاش التجربة العاطفية وطلب الحب فيها ، وعاش التجربة الاجتماعية النضالية وبحث

ـ «الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان بين الحربين العالميتين» يمنى العيد ـ ص 6 و ص 12 و ص 13 و ص 14 ...

"L'Egypte Moderne" Nada Tomiche pp. 54 - 59 - 60 –

"La Colonisation et l'Agriculture Européennes en Tunisie depuis 1881" Jean Poncet p-. 140 - – 206 - 212 .

فيها عن الحرية والعدالة والرخاء والتقدم والخير العميم . وثار من أجل ذلك وتمرّد ، وعرف التجربة الوجوديّة وطلب فيها السعادة والخلود .

وقد بحث البطل الرومنطيقي المشكلي عن القيم الأصيلة حتّى على المستوى الإنشائي الصياغي وسعَى إلى أن يكون خطابه تجسيما للبساطة والجمال والتأثير.

لقد بحث البطل الرومنطيقي المشكلي عن القيم الأصيلة يحدوه أمل في بلوغها وتصميم على إدراكها . لكن بحثه كان رغم هذا متدهورا ، لأن ممارسته كانت في عالم متدهور طغت عليه القيم المتدهورة .

وعلى هذا النحو كان البطل الرومنطيقي العربي فاشلا في الحب وفاشلا في تجربته الوجوديّة . وينبغي اعتبار نجاحه على المستوى الفنّي الإنشائي فشلا لأنّ هذا النجاح يقوم شاهدا على أن القيم الأصيلة الّتي أراد تجسيمها واقعا بديلا للواقع المتدهور لم يدركها إلا على مستوى إنشائي مجرد لا يشكل إلّا جانبا محدودا من جوانب العالم المطلوب .

وما من شك في أن وقوع البطل الرومنطيقي بين فكّي ثنائية القيم يزيد في حدّة مشكليته ، وهو المتأرجح بين اندفاعه ملتمسا قيما أصيلة آمن بها ووقوفه قاصرا عن ذلك حيال عالم متدهور تسوده قيم متدهورة .

وإن إحساس البطل الرومنطيقي العربي بوطأة منزلته المشكليّة يفسّر ـ في رأينا ـ ما أصابه من مرض العصر وما كان يستولي عليه من شعور بالغربة والكآبة واليأس في لحظة وعيه بحدود قدرته على بلوغ القيم الأصيلة الّتي سعَى إليها فما أدركها وفي لحظة اصطدامه بالواقع المتدهور .

ولقد اعترف البطل الرومنطيقي العربي بعجزه عن معالجة هذه الثنائية من الدّاخل لمّا حاول تجاوزها دون تغييرها فوضع بذلك حدّا لنضاله وإيجابيته وتمرّده وثورته .

وقد اتّخذ تجاوز البطل الرومنطيقي العربي لمنزلته المشكليّة أشكالا ثلاثة متنوعة . فهو تارة تجاوز تصاعدي نفسي تتضخّم فيه الذات المهزومة الفاشلة في بحثها عن القيم

الأصيلة وتنتفخ كطبل الحكاية ثمّ تنفصل عن العالم لتحلق فوق ساحة الصراع نبيّا مجهولا تتحسّس أطرافها تحسّسا مرضيا يعوض فشلها.

وقد يكون التجاوز تارة أخرى تصاعديا غيبيًا يبدأ بالإقلاع عن طلب القيم الأصيلة في الواقع وينقل حيز التماسها والبحث عنها إلى العالم الآخر، ويكون الموت بذلك بداية السعادة.

ولكن التجاوز قد يكون أيضا أفقيا إذ يلتجىء البطل الرومنطيقي إلى الغاب وقد وجد فيه عالما أصيلا فاتّخذه بديلا للعالم المتدهور. ولكنّه نَقَلَ بذلك البحث عن القيم الأصيلة من الحقيقة إلى مجال الوهم.

والبطل الرومنطيقي العربي لا يكون كائنا مشكليا بالمعنَى الصحيح للكلمة لو انتهت معاناته عند هذا الحد لأن صفة المشكلية تصبح على هذا النحو مرحلة تنتهي بداية من لحظة تجاوزه الصراع بين القيم الأصيلة والقيم المتدهورة. ولكن هذا التجاوز ما هو في الحقيقة إلّا راحة مؤقّتة سرعان ما تسلم البطل الرومنطيقي العربي إلى الصراع من جديد.

فإذا هو عود على بدء[11] في بحث متتابع ومرير عن القيم الأصيلة يزيد في تأصيل الرومنطيقي المشكلي في عالمه المتدهور.

---

(11) هكذا كانت النصوص الرومنطيقية العربية جملة من عمليات البحث عن القيم الأصيلة والرفض للقيم المتدهورة تتخلّلها بين الفينة والأخرى فترات تجاوز وراحة وانسجام. وطبيعة نسيج المدونة الرومنطيقية العربية هذه تجعلنا لا نقبل بعض التفاسير الاجتماعية للرومنطيقية العربية ولاسيما المحاولة التي قامت بها يمنى العيد في كتابها «الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان بين الحربين العالميتين» والتي تقسم الرومنطيقية إلى مرحلة أولى تتصف بالرفض الايجابي والثورة والإيمان بقدرة الفرد، وإلى مرحلة ثانية اتسمت باليأس والهروب من الواقع وتجاوزه في استسلام. ورأت يمنى العيد في المرحلة الأولى تعبيرا عن إيمان الرومنطيقي العربي بالقيم الجديدة التي حملها إليه المجتمع البورجوازي الغربي الغازي وأوهمه بأنها ستخلّصه من القيم الإقطاعية المتخلفة. أما المرحلة السلبية في الرومنطيقية العربية فقد رأت فيها الباحثة تعبيرا عن يأس الرومنطيقي العربي من القيم البورجوازية العربية بعد أن اكتشف أنها لم تحقق له السعادة التي كان يربو إليها

ومثل هذا التفسير للدلالة التاريخية للرومنطيقية العربية يبدو لنا مردودا من أساسه لأنه يقتضي أن يكون التقسيم الزمني والنوعي المفترض للنصوص الرومنطيقية قائما والحال أن المدونة الرومنطيقية ـ وقد أشرنا إلى ذلك ـ سلسلة متلاحقة من الأزمات يفصل بينها انفراج مؤقت.

على هذا النحو إذن نكون قد تبيّنا الهياكل المكوّنة للرؤية الرومنطيقية وللعالم الذي بنته . وهذا العالم وتلك الرؤية وجدنا فيهما نقلا[12] على مستوى أدبي فوقي لهياكل المجتمعات العربية التي ظهرت فيها الرومنطيقية والتي سادتها أنظمة اقتصادية رأسمالية ذات نمط الإنتاج للسوق .

هو إذن التماثل الهيكلي لأن هذه المجتمعات بحكم نوعية نظامها الإقتصادي كانت بنيتها القِيَمِيَّةُ تقوم على الثنائية المتناقضة المتكوّنة من القيم الاستعمالية الأصيلة والقيم التبادلية . ولقد كانت هذه المجتمعات متدهورة لسيطرة النوع الثاني من القيم عليها .

وكان الإنسان العربي الذي نشأ في ظل هذه المجتمعات على امتداد العقود الأربعة الأولى من هذا القرن مشكليّا . فقد داهمه المجتمع البورجوازي الغربي بنمط اقتصاده القائم على الإنتاج للسوق فبدل سلم قيمه وفرض عليه عالما مُشيَّأً[13] تُسيّره قيم تبادلية متدهورة ذهبت بأصالة القيم الاستعمالية .

و إذا نتيجة ذلك كلّه أن ذلك الإنسان العربي أصبح كائنا مشكليّا يعيش يوميا ـ سواء عن وعي أو عن غير وعي ـ تجربة البحث عن قيم أصيلة في عالم متدهور فلا هو بالغ ما يروم ولا هو مرتدّ عن البحث ، وإن هو حاول بين الفينة والأخرى تجاوز منزلته المشكلية فيشرب خمرا أو يلتمس رحمة من السّماء أو ينشئ أدبا إن كان مؤهّلا لذلك .

و إن البطل الرومنطيقي الذي وصفنا على صعيد إنشائي فني إنما هو الأديب الرومنطيقي العربي الذي عاش الواقع كائنا مشكليا فسَعَى أول ما سعَى إلى ردّ الاعتبار إلى الفرد الذي فقد قيمته الإنسانية الأصيلة المتمثّلة في كونه أساس التعامل وغايته وأصبح في ظلّ النّظام الرّأسمالي ذا قيمة تبادلية أُسندت إليه بحسب الدور الذي كان يلعبه في عملية الإنتاج .

---

(12) تقابل المصطلح الغربي Transposition

(13) تقابل المصطلح الغربي Réifié

وما حرص هذا الأديب على أن يكون فنه سماويّا جميلا له وشائج قربى بالوحي إلّا ردّ فعل شرعي على نمـط الإنتاج للسوق الذي يصبح فيه الأدب ورقا وتكاليف طباعة وبيعا وربحا وما إلى ذلك . وقد صوّر لنا الشابي مثلا هذا الصّراع المرير بين القيم الأصيلة والقيم المتدهورة لمّا حدّثنا في إحدى رسائله[14] عن المشقّة الّتي لقيها في سبيل إصدار ديوانه حتّى أنه مات وفي نفسه شيء منه .

ومهما يكن من أمر فإن الرومنطيقيّ العربي بإقباله على كتابة الأدب قد جسّم أحد أشكال التجاوز الذي يقوم به الإنسان المشكلي في واقع مشيأ فقدَ قيمه الأصيلة ، ظنا منه أنّه يبلغ تلك القيم على صعيد الفن والإنشاء بعد أن أخفق في تجسيمها على مستوى الواقع المعيش. وكان في تجاوزه ذلك مماثلا للبطـل الرومنطيقيّ الذي هو ظلّه في العالم الإنشائي الذي ابتدعه . وقد رأينا هذا البطل كثيرا ما يتجاوز مشكليّة الصراع بين القيم الأصيلة والقيم المتدهورة ليرتمي في أحضان الغيب أو الغاب أو ليعود إلى ذاته كما يفعل حلزون القوقعة .

لقد اتّضح لنا من كلّ ما سبق إذن أن التماثل قائم بين نوعية الهياكل الداخلية للعالم الرومنطيقي وهياكل المجتمعات العربية الّتي برز فيها ذلك العالم .

ولكن لئن وجدنا علاقة تماثل بين طبيعة المجتمعات العربية على امتداد العقود الأربعة الأولى من هذا القرن وبين الرومنطيقية من حيث هي رؤية للعالم وممارسة وجودية وفنية فلا يعني هذا أن طبيعة المجتمعات الرأسمالية ذات نمط الإنتاج للسوق لا تفرز إلّا أدبا رومنطيقيا ، والدليل على ذلك أن المجتمعات العربية شهدت في النصف الأول من هذا القرن ميلاد العديد من التيارات الأدبية .

وإن علاقة التماثل الّتي تبيّنّا لا تنفي كذلك دور بعض العوامل النوعية الّتي تنضاف إليها وتنصهر فيها وتكون بذلك عناصر ممكنة لتفسير دلالة الرومنطيقية العربية . فإرادة التعميم المنهجي تصبح تعسّفا إن لم تنظر بعين الاعتبار إلى هذه العوامل .

---

(14) راجع «رسائل الشابي» محمد الحليوي ص 117 و ص 118 .

ومن ذلك أنّنا في إطار التماثل الموجود بين الرومنطيقية وطبيعة المجتمعات العربية خلال العقود الأربعة الأولى من هذا القرن لا يمكننا بحال من الأحوال أن نغفل البنية النفسية الخاصة التي امتاز بها معظم الرومنطيقيين العرب . ولكن لا بد أيضا من اعتبار أن هذا العامل البيولوجي الخِلْقي قد هيأهم تهيئة خاصة للإحساس بوطأة مشكلية الصراع بين القيم الأصيلة والقيم المتدهورة في ظلّ النظام الاقتصادي الرأسمالي ذي نمط الإنتاج للسوق ، وأنّه زاد حدّة وبروزا في ظل طبيعة هذا النظام . وكذلك الشأن بالنسبة إلى العامل الثقافي الأجنبي الذي سجلنا وجوده عند الرومنطيقين العرب . فإن الاقتصاد الرأسمالي الغربي الذي عزا المجتمعات العربية منذ أواخر القرن الماضي وبدأ يسودها منذ بداية هذا القرن قد صاحبته هياكل ثقافية غربية موازية ومنها الرومنطيقية .

وما من شكّ أيضا في أن انتماء معظم الرومنطيقيين العرب إلى طبقات اجتماعية وسطى أو فقيرة بما تمثله هذه المنزلة من مشكلية قد تفاعل مع طبيعة المجتمعات التي عاشوا فيها ونمّى فيهم الإحساس بمشكليتها وتدهورها .

ولئن كانت الرومنطيقية العربية تعبيرا وفيا لما حدث في واقع بعض البلدان العربية منذ مطلع القرن العشرين وبالتحديد في مستوى هياكلها التحتية لمّا انفتحت للنظام الرأسمالي الغربي ، فإن الرومطيقية الغربية كانت هي أيضا نتيجة من نتائج المجتمع الرأسمالي الغربي ذي نمط الإنتاج للسوق الذي نشأ منذ القرن الثامن عشر وبلغ درجة من التطور خلال النصف الأول من القرن الماضي .

وإن هذا التشابه بين نوعية الهياكل الخارجية التي أفرزت الرومنطيقية الغربية والرومنطيقية العربية يفسّر في نظرنا أوجه الشبه الكثيرة بينهما . وهكذا يفضي بنا البحث إلى ترجيح يقارب اليقين بأن المعطيات الموضوعية إن هي تشابهت أدت تقريبا إلى نفس الإفرازات الفكرية والأدبية وإن تباعدت الأزمنة وتنوعت المواطن وتغيرت الألسن

ولكن المعطيات الموضوعية التي حفت ببروز الظاهرة الرومنطيقية الغربية من جهة وبالرومنطيقية العربية من جهة أخرى لا يمكنها ـ وإن تشابهت ـ أن تكون متماثلة تماثلا مطلقا . فالصيرورة التاريخية تقوم في هذه الحالة قانونا يمنع حدوث هذا التماثل .

ولئن كان النظام الرأسمالي الغربي ظاهرة داخلية أفرزها تطور تاريخ المجتمعات الغربية فإن الرأسمالية في العالم العربي لم تنشأ عن تطوّر داخلي حصل في صلب المجتمعات العربية بل تسربّت إليها من الغرب غازية فمنتصرة على ما بينا.

وإن النظام الرأسمالي الذي أفلح المجتمع البورجوازي الغربي في فرضه على معظم البلدان العربية منذ مطلع القرن العشرين ماكان له أن يقضي تماما على الهياكل الاقتصادية التقليدية التي وجدها أمامه. وهذه الهياكل التقليدية التي بقيت رغم هزيمتها تساير النظام الاقتصادي الغازي، وكانت بذلك وجها من وجوه الثبات آنذاك في الواقع العربي، هي التي تفسّر في مستوى فوقي عناصر الثبات التي تصدّى بها الأدب العربي للرومنطيقية الغربية. فكانت رومنطيقيته بذلك مختلفة من بعض جوانبها عن رومنطيقية الغرب.

وما من شكّ في أن قلّة عناصر الثبات في الواقع العربي آنذاك كان من نتيجتها أن الاختلاف بين الرومنطيقيتين العربية والغربية غير قائم إلّا في حالات معدودات كنّا قد أشرنا إليها على امتداد بحثنا هذا.

الفصـــل الختامـي

من الرومنطيقية العربية إلى الرومنطيقية العالمية

إن عدم توفّر بحوث شاملة أو تقارب الشمول في الرومنطيقية العربية تتناول هذه الظاهرة الأدبية بالدرس نشأة وأعلاما ورؤية ومضمونا وشكلا واثرا ودلالة تاريخية كان من أهم الدوافع التى حملتنا على انجاز هذا البحث.

فنحن سعينا بعملنا هذا إذن إلى المساهمة في سدّ هذه الثغرة في تاريخ الأدب العربي الحديث. وكان يحدونا في ذلك اقتناع عميق بضرورة التصدّي للتيّارات الأدبية التي نشأت في الأدب العربي منذ مطلع القرن العشرين بالدراسة الشاملة على نحو ما نجده في تاريخ الآداب الأجنبية حيث تكون التيارات الأدبية واضحة الحدود معروفة الأعلام بيّنة الأصول والاتجاهات جليّة الخصائص والمميّزات.

ومثل هذه البحوث ـ على صعوبتها ـ فيها فوائد جمّة. فهي من جهة توفّر لجمهور الدارسين بحوثا تأليفيّة تغنيهم عن الرجوع إلى عديد الكتب التي قد لا تكون دائما في متناولهم للوقوف على خصائص ظاهرة أدبية معينة أو تيّار من التيارات الفنيّة.

وهي من جهة ثانية تمكن أولئك الدارسين من مزيد إدراك طبيعة الأدب العربي الحديث إذ تساعدهم على معرفة أهمّ تيّاراته واتجاهاته وتخوّلهم بالتالي أن يفهموا الحركية الناشئة في صلبه وأن يقفوا على سرّ التطوّرات الحاصلة فيه.

لكنّنا نودّ ـ في هذا السياق ـ أن نوضّح مفهومنا للشمول في الدراسة الأدبيّة. فهذا الشمول لا يعني التجميع واللّمّ والوقوف عند جميع الجزئيات والفروع. فتلك غاية قد تطلب فلا تدرك. بل إنّنا نفهم الشمول على أنّه رسم إطار عامّ تُنزَّلُ فيه الظاهرة الأدبية وتحلَّلُ أهمّ مميّزاتها تحليلا كافيا لفهمها من جميع جوانبها.

ولكن يُشترطُ أن يُراعَى في تصوّر ذلك الإطار العام اتساعه للإضافات التفصيلية التي قد يضيفها إليه المدققون المتعمّقون فتندرج ضمنه مكملة إياه. وبذلك تتحقق استمرارية البحث وتكون صيرورته تعبيرا عن توق الإنسان الدائم إلى معرفة أكثر ما يمكن من جوانب الحقيقة.

على هذا النحو أقبلنا على دراسة الرومنطيقية العربية، فما وجدنا تنافرا بين العنوان الذي اخترناه لبحثنا والشمول الذي آلينا على النفس تحقيقه.

وعلى هذا النحو من التصوّر أيضا رأينا أن الشمول الذي إليه نسعى قد لا يتحقّق إن نحن درسنا الرومنطيقية العربية معزولة عن أصولها الأجنبية فكان بحثنا موزعا على مستويين إثنين أحدهما قومي وثانيهما مقارن

وقد رأينا ـ ونحن نقبل على دراسة الرومنطيقية العربية بمنظار قومي ـ أن نبدأ أوّلا بمحاولة ضبط إطار تاريخي لهذه الظاهرة الأدبية نلتمس لها فيه بداية ونهاية تقاربان ما يمكن من الدقّة. وقد أفضى بنا استنطاق الوثائق والنصوص إلى أن نتبيّن أنّ الرومنطيقية العربية قد مهّدت لظهورها فترة تاريخية استغرقت العشرية الأولى من قرننا هذا، وكانت مقترنة بأديبين لبنانيين هما خليل مطران وأمين الريحاني. وقد اتّضح لنا تاريخيا أيضا أن الرومنطيقية العربية لم تبرز تيّارا واضح المعالم إلّا بداية من سنة 1913، وهو التاريخ الذي بدأت فيه ثلّة من أدباء المهجر تحسّ فيه بذاتها وتشكل أوّل جماعة رومنطيقية في الأدب العربي الحديث. وقد مكّننا ـ بعد ذلك ـ ابستعراض الجماعات الرومنطيقية العربية التي نشأت بعد جماعة المهجر من أن نستنتج أن نهاية جماعة أبولو المصريّة في سنة 1934 ـ وهي آخر مجموعة رومنطيقية عربية ـ تُعدُّ في الوقت نفسه نهاية للتيار الرومنطيقي في الأدب العربي الحديث.

ونود أن نلحّ ـ في هذا الصدد بالذات ـ على أنّنا حرصنا على أن يكون تحديدنا لإطار تاريخي للرومنطيقية العربية في ضوء مقاييس موضوعية واضحة وأدلة مادية لا تقبل الشك مثل نشأة جمعية أدبية أو إصدار جريدة أو مجلّة.

ونعتقد أننّا استطعنا ، بهذا المنطق ، أن نساهم في إيجاد حلّ لمشكلة بداية الرومنطيقيّة العربية وهل هذه البداية مقترنة بجماعة المهجر أم بجماعة الديوان؟[1] .

ولكنّنا نريد أن نشير مرّة أخرى إلى أن الإطار التاريخي الذي اقترحنا للرومنطيقية العربية من حيث هي تيار أدبي قائم الذات لا يعني أنّنا لا نظفر بنصوص رومنطيقية عربية خارج حدود هذا الإطار. ولكن هذه النصوص لا تعدو أن تكون إمّا تمهيدا لاستقرار الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث أو مظهرا من مظاهر ذوبانها فيه بالتدرّج .

ويبدو لنا ، بعد هذا كلّه ، أن ضبط إطار تاريخي للرومنطيقية العربية عمل كان لزاما علينا القيام به للإلمام بهذه الظاهرة ولتنزيلها منزلتها من تاريخ الأدب العربي الحديث فضلا عمّا أتاحه لنا من إمكانية ربطها بالمعطيات التاريخية التي أفرزتها .

ولقد أسلمنا البحث ، بعد ذلك ، إلى استعراض أعلام الرومنطيقية العربية . واضطرّتنا كثرة هؤلاء الأعلام إلى أن نكتفي بالرؤوس منهم . فتوقّفنا عندما بدا لنا مفيدا من ظروفهم الذاتية والموضوعية وألححنا بوجه خاص على العناصر المكوّنة لثقافة كلّ منهم وحاولنا أن نتبيّن ما هو أصيل فيها وما هو أجنبي . وقد كان غرضنا من ذلك كلّه توفير أكثر ما يمكن من المعطيات لفهم ما أنتجوه من أدب رومنطيقي فنحن نعتقد ــ وإن لم ير النّصّويّون[2] هذا الرأي ــ أن الأثر الأدبي مرتبط في جوانب كثيرة منه بمنشئه وبالتالي فنحن نؤمن بأنّ ترجمة المؤلّف أداة من أدوات تحليل الأدب وفهمه .

وقد حرصنا على أن يكون لختيارنا لرؤوس الرومنطيقية العربية مدعوما بما يكفي من الحجج لاعتبارهم ممثلين بحق للتيار الرومنطيقي على الوجه الذي يمكن به الاستغناء بهم عمّن سواهم من الرومنطيقيين العرب . وعلى هذا النحو لم يمنعنا هذا الاختيار المنهجي من التوقف عند أديب رومنطيقي لم ندرجه ضمن هؤلاء الرؤوس لمّا وجدنا

---

(1) راجع «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث» عبد العزيز الدسوقي ص 130 ...

(2) هذا المصطلح نقترحه لتسمية القائلين بأن النص قائم بذاته ، ويمكن بالتالي عزله عن الظروف الخارجية التي أفرزته .

عنده تميّزا في بعض جوانب رؤيته . وهذا الأديب هو إلياس أبو شبكة الذي كان موقفه من الحب متلوّنا بلون خاص لم نسجّله عند بقية الرومنطيقيين العرب مثلما أشرنا إلى ذلك في سياق سابق من هذا البحث .

ومع ذلك فإن قَصْرَنَا هذه الدراسة على رؤوس الرومنطيقية العربية ينبغي ألّا يُنقِصَ من قيمة بقية أعلامها الذين كان لهم شأن وأيّ شأن في تركيز هذا التيّار في الأدب العربي الحديث . وإننا نعتقد أن جملة من الأدباء من أمثال إيليا أبي ماضي أو المازني أو الحليوي أو علي محمود طه أو مي زيادة هم في حاجة إلى العناية بهم وبأدبهم وإلى إدراجهم ضمن ما نقترح من إطار شامل للدراسة الرومنطيقية العربية .

وعند هذه المرحلة من البحث توفّر لنا ما رأينا توفيره من المعطيات الحافة بالنص الرومنطيقي العربي والتي بدت لنا ضرورية لتحليله وفهمه ، فأقبلنا حينئذ على فحصه من الداخل نظرية وإنشاء .

وقد تبيّن لنا ــ في هذا الصّدد ــ أن الرومنطيقيين العرب كانوا ينطلقون في ممارستهم للأدب من جملة من التصوّرات النظرية وأنهم كثيرا ما كانوا يحرصون على توضيحها وبلورتها سواء فيما كانوا يخصونها به من دراسات مستقلّة أو فيما يتصدّر دواوينهم من مقدّمات . فإذا هذه المقدّمات وتلك الدّراسات بمثابة البيانات النظريّة . وإذا حصيلتها نظرية في الأدب متكاملة الأصول ورؤية له متّسقة الجوانب .

وقد أفضَى بنا تحليل هذه النظرية إلى أن نكتشف أنها موزّعة توزيعا جدليا بين محورين متكاملين هما الثورة على التقليد والدعوة إلى التجديد . فقد أعلن الرومنطيقيون العرب رفضهم للأغراض الأدبية القديمة وللبلاغة التقليدية كما صرّحوا بتجاوزهم للشكل الشعري المحنّط . ولم يكن التجديد عندهم مجرّد شعار أجوف بلا مضمون ، إنما هو تصوّر متكامل لعملية الخلق الأدبي ماهيّة وممارسة وغائية ، فإذا الأدب فنّ يُوحَى به ويُلْهَمُ وإذا مضمونه مجال لتصوير الحياة مُجَسَّمَةً في الإنسان الواحد المتعدّد وفيما يداخل نفسه من ألوان الأحاسيس وضروب العواطف وما يستبد به من مختلف النزعات والتطلّعات وما يتجاذبه من الأفكار والأخيلة .

وقد دعا الرومنطيقيون العرب بعد هذا إلى أن يكون الأدب في شكله كلاما جميلا أليفا بسيطا تطرب له الأذن لما فيه من موسيقَى وتهتزّ له النفس لما يشتمل عليه من صور وأخيلة .

وقد وصل هذا التصوّر لماهيّة الأدب ولمضمونه وشكله بالرومنطيقيين العرب إلى أن يُسندوا إلى الأديب وظيفة هي غير وظيفة الصانع الماهر التي أوكلتها إليه التصوّرات التقليدية . فالأديب في الرومنطيقية العربية نبيّ يهدي الناس إلى مواطن الحقّ والخير والجمال ويساعدهم على معرفة نفوسهم واكتشافها . وقد يكون هذا النبيّ مجهولا وقد يلقَى صدا واضطهادا ولكنّه مدعو إلى الصّبر والمصابرة إيمانا وتضحية .

هذه هي إذن أهمّ الأصول التي ترتكز عليها نظرية الأدب في الرومنطيقية العربية . وقد أغرانا الوقوف عليها بأن نتساءل إلى أي مدى وُفِّقَ الرومنطيقي العربي في تطبيق هذه الأصول على مستوى الممارسة الإنشائية؟ وقد كان هذا التساؤل مدخلنا إلى المدوّنة الرومنطيقية الإنشائية لنبحث عن الأغراض التي طرقها الرومنطيقيون العرب وعن أساليب الصياغة الفنية التي اختاروها للتعبير عنها . وأفضَى بنا البحث إلى التقاط خمسة أغراض أدبية كبرى كثيرة التواتر في هذه المدوّنة . وهذه الأغراض هي الأنا المشكلي والطبيعة والحب والوطنية والمصير.

وقد بدت لنا هذه الأغراض من بعض جوانبها متأصّلة في التراث الفني العربي الإسلامي ومنغرسة فيه . ولكنّها كانت في معظم جوانبها جديدة جريئة . وقد بلغت بها الجرأة أحيانا إلى حدّ الثورية . وتبيّن لنا أيضا أن الأغراض الأدبية الواردة في المدوّنة الرومنطيقية العربية تشمل جميع مستويات التجربة الإنسانية .

فهي من بعض وجوهها ، تصوير لتجربة الإنسان في علاقته بذاته أو بمن يحبّ ورسم لما يحف بهذه العلاقة من إشكال مأسوي . وهي ، من بعض وجوهها الأخرى ، حديث عن تجربة الفرد مع الجماعة فإذا التجربة مزيج من الالتزام والنضال والجهاد واليأس والتسليم والانسحاب إلى الغاب .

والنص الرومنطيقي العربي لا يقف عند هذا الحد في تصوير التجربة الإنسانية بل يصف مظهرها الفلسفي الوجودي . فيكثّر التساؤل عن هوية الإنسان وعن منزلته

ومصيره . وقد يفضي هذا التساؤل إلى الشكّ في المسلمات والتمّرد على النواميس والقول بعبث الوجود ، ولكنّه قد يؤدي أيضا إلى الإسلام والتسليم وإلى الإيمان بالله والرضَى بالموت قضاء وقدرا وبابا للسعادة الأبدية والخلود . والشكّ والإيمان في النص الرومنطيقيّ العربي لا يمثّلان مرحلتين منفصلتين بل حضورهما فيه حضور لولبي متعاقب مأساةً متجدّدة على امتداد المدونة الرومنطيقية العربية .

وقد اتّضح لنا من جهة أخرى أن الرومنطيقية العربية قدمت ــ من خلال الأغراض التي طرقتها ــ نموذجا بشريّا جديدا ارادته تجسيما لما اشتملت عليه تلك الأغراض من رؤية للوجود والكون . وقد أغرانا حضوره الدائم في النص الرومنطيقيّ العربي بأن نسميه بطلا .

وبطل الرومنطيقية العربية شبيه بأبطال صنف من الروايات الغربية في القرن التاسع عشر . فهو كائن مشكلي وتتمثل مشكليته في أنّه يعيش في عالم متدهور ، وهو موزّع بين رفضه لذلك العالم الذي ينتسب إليه وطلبه قيما أصيلة رآها كفيلة بتحقيق السعادة التي كان ينشدها . ومشكلية البطل الرومنطيقيّ العربي دائمة متجدّدة لأنه لا يسلم بالواقع ولا يرتد عن طلب ما كان يسعَى إلى بلوغه من قيم أصيلة بديلة .

وارتقَى بنا البحث في المدوّنة الرومنطيقية العربية ، بعد هذا ، إلى مستواها الخِطابي ، فاكتشفنا أن النص الرومنطيقيّ العربي من حيث هو بلاغ من باث إلى متقبّل إنما هو مجال للأنا المُخَاطِبِ فيه سطوة وجبروت واستبداد يذوب أمامها الطرف المُخَاطَبُ حتّى يكاد يغيب . وتبين لنا أيضا أن حضور الأنا المخاطِب في النص الرومنطيقيّ العربي قد يصل في بعض الحالات إلى تغيير طبيعة الخطاب الأصليّة ليصبح مناجاة نفس .

واتضح لنا من جهة أخرى أن المادة المعجمية الواردة في النص الرومنطيقيّ العربي تمتاز بالكثرة والتنوّع والبساطة وأنّ الرومنطيقيين العرب راعوا في استعمالها قاعدة التقابل فتمكّنوا بذلك كلّه من أن يحققوا عنصر الجمال الذي اشترطوه للصياغة الأدبية ووُفِّقُوا في دعم الوظيفة الشعرية في أدبهم .

أمّا على المستوى الأسلوبي فقد تسنّى لنا أن نكتشف أن الرومنطيقي العربي عمل على تنمية الطاقات الإيحائية فيما كان يكتب باستعمال أكثر ما يمكن ممّا وفّرته له اللّغة من أساليب . ولكن تجلّى لنا أيضا أن الأساليب المستعملة في النص الرومنطيقي العربي انفصلت عن التصنيف البلاغي التقليدي وارتقت في سياق النص إلى وجود متميّز استمدّته من ذلك السياق ومن الرؤية التي تسيره . فإذا هويتها في النص عكس التصوّر البلاغي ، وإذا هذا النص يبلغ بذلك من الأدبية ما يمكنه من أن يتجاوز معايير البلاغة ومن أن يُوجَدَ خارج أسوارها .

وقد أمكننا في ضوء هذا التحليل كلّه أن نستنتج أن الخطاب الرومنطيقي العربي بمستوياته الثلاثة التي أشرنا إليها استطاع أن يكون خطابا «مُنْزاحًا» بأتم معنى الكلمة وأن «انزياحه» يفسّر رواجه ودوامه .

وعلى هذا النحو تيسّر لنا أن نقف على الاتّساق القائم بين نظرية الأدب التي دعا إليها الرومنطيقيون العرب وبين ممارساتهم الإنشائية مضمونا وشكلا .

وعلى هذا النحو أيضا اهتدينا إلى أن هذه الممارسات وتلك النظرية قد حدّدتها رؤية الرومنطيقي العربي للعالم فإذا هي في مستوياتها كافّة تكريس لهذه الرؤية التي رأت في الإنسان محور الكون وغايته ودعته إلى رفض ما تدهور في الوجود وحثّته على طلب جملة من القيم الأصيلة منها الجمال والحب والخير والعدل والسعادة وما إلى ذلك .

ولمّا اكتملت أمامنا الصورة القومية للرومنطيقية العربية مررنا إلى تقويم الإضافة التي حملتها إلى الأدب العربي الحديث واستجلاء ما خلّفته فيه من أثر ، فتبيّن لنا أن هذا التيّار قد استطاع نظريةً وإنشاء أن يحدث ثورة في الأدب العربي على امتداد الثلث الأول من هذا القرن كما تبيّن لنا أن هذه الثورة وصلت أحيانا إلى حد الجرأة ولاسيما فيما يتعلّق بإدخال الميثولوجيات الأجنبية إلى الأدب العربي أو بتكسير الشكل الشعري التقليدي وزنا وقافية أو بمحاولة تركيز أجناس أدبية لم يألفها الإنشاء العربي . فأيقنّا حينئذ بأن الرومنطيقية العربية قد تحقّق لها التجديد الذي أقامت عليه نظريتها

وكدنا نجزم أنها كانت أعمق حركات التجديد أثرا في الأدب العربي الحديث خلال النصف الأول من القرن العشرين .

وقد كنّا ، ونحن ندرس الرومنطيقية العربية دراسة قومية ، ننظر إليها في الوقت نفسه بمنظار مقارن اقتضته نوعية بحثنا ، فارتقت بنا الدراسة المقارنة بالتدرج من التأكّد المنهجي من تأثر الرومنطيقيين العرب بالرومنطيقية الغربية إلى محاولة قيس حجم هذا التأثر ونوعيته ، وتبيّن ما قد ينشأ عنه من مشكليات .

وقد جعلتنا أوجه الشبه الكثيرة القائمة بين الرومنطيقيتين العربية والغربية نتأكّد من أن الرومنطيقيّ العربي توفّرت لديه القدرة على استلهام الأصول الرومنطيقية الأجنبية وعلى حسن تمثلها وإساغتها . واعتبرنا ذلك مظهرا من مظاهر عبقريته .

ولكن ما لاحظناه من أوجه الاختلاف بين تينك الرومنطيقيتين ـ وإنْ قلّتْ ـ حملنا على الاعتقاد أن تأثر الرومنطيقيّ العربي بالرومنطيقية الغربية لم يكن تقليدا ونقلا بل كان تعاملا جدليّا كان فيه لعناصر الثبات القائمة في الأدب العربي دور وأيّ دور . وعلى هذا النحو لم يأخذ الرومنطيقيّ العربي من الرومنطيقية الغربية إلّا ما بدا له منها متماشيا مع طبيعة أدبه القومي . وقد تجلّى لنا ذلك خاصّة في مجال الأجناس الأدبية وبعض الأشكال الفنية التي تندرج ضمنها .

- -

وإنّ أوجُهَ الخلاف القائمة بين الرومنطيقيتين العربية والغربية والتي أكسبت كلا منهما تميزا وهوية أغرتنا بأن نعيد النظر في بعض المواقف الأوروبية النظرة التي تصرّ على اعتبار الرومنطيقية الغربية هي النموذج المكتمل وأنّ غيرها من الرومنطيقيات ترديد لها ورجع صدى . بل إنّ أوجه الخلاف تلك تدفعنا إلى دعوة أصحاب هذه المواقف إلى مراجعة تصوّراتهم للإطار التاريخي الذي اقترحوه للرومنطيقية العالمية على الوجه الذي لا يقف فيه هذا الإطار عند حدّ منتصف القرن الماضي ، كما تدفعنا إلى دعوتهم أيضا إلى مراجعة مناهجهم وإلى التحلّي بالأمانة العلمية والحيدة الموضوعية حتّى تكون الدراسة المقارنة مجالا لإبراز فضل سائر الشعوب فيما تقدّمه من إضافات إلى الفكر العالمي وحتّى تكون أيضا سبيلا يؤدي إلى ما يسميه ايتيمبل[3] بالتآزر الإنساني[4] .

هكذا إذن استكملنا وصف الظاهرة الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث سواء في حدّ ذاتها أو في علاقتها بأصولها الأجنبية . وهكذا أيضا تدرّج بنا منطق البحث إلى محاولة التماس تفسير ممكن لهذه الظاهرة ينبع من الإطار التاريخي الموصوعي الذي نشأت فيه .

وما غاب عن الذهن ـ ونحن نتأهّب لالتماس هذا التفسير ـ تعقّدُ العلاقة بين المعطَى الفنّي والمعطَى الموضوعي ولكنّنا اكتشفنا مع ذلك أن هناك تماثلا هيكليّا بين العالم الرومنطيقي وواقع جانب كبير من العالم العربي في الثلث الأول من هذا القرن بعد أن غزته الرأسمالية الغربية وربطته بنمط الإنتاج للسوق . فكلا العالمين تسيره قيم متدهورة . والإنسان في كليهما مشكلي يكره الواقع الذي ينتسب إليه ويرنو إلى بلوغ قيم أصيلة بديلة .

وبهذا كلّه استقام لنا البحث بما أردنا له من الشّمول وصفا قوميا ودراسة مقارنة وتفسيرا .

وبعد ، فقد كانت لنا من وراء انجاز هذا العمل جملة من المطامح المتنوعة أشرنا إليها في مقدّمته ونعتقد ـ في تواضع ـ أنّنا حقّقنا معظمها إن لم نقل جميعها .

فقد أمكن لنا به أن نقف على حقيقة الظاهرة الرومنطيقية العربية وأن نلمّ بها الإلمام الشامل الذي نحن في حاجة إليه وأن ننزلها منزلتها في تاريخ الأدب العربي الحديث .

وقد مكّنتا هذا البحث أيضا من المساهمة في دعم الدراسات المقارنة التي تؤمن بأنّنا لا غنًى لنا عنها لتقويم أدبنا العربي الحديث تقويما صحيحا أو يقارب الصحّة في ظروف حضارية نما فيها التعامل بين الآداب وتكثّف تكثّفا عجيبا .

ولئن توفّرت لنا الفرصة في بحثنا هذا لدراسة الرومنطيقية العربية دراسة مقارنة

---

(3) انظر كتابه "Essai pour une littérature vraiment Générale" Etiemble

(4) هدانا إلى هذه المعاني وهذه الاستنتاجات الأستاذ سجي الشملي .

فإنّنا نرى أن هناك ميادين كثيرة أخرى في أدبنا العربي في حاجة إلى أن تدرس أيضا بمنهج علم الأدب المقارن سواء تعلّق الأمر بالتيّارات الفنيّة أو بالنماذج البشرية أو بالأجناس الأدبية التي هاجرت إليه من الآداب الأجنبية فتقبلها وأصبحت مىه .

ومهما يكن من أمر فإن من بين مزايا المنهج المقارن الذي سلكنا أنه أتاح لنا أن نقدّم مادة علمية لمن تهمّهم الرومنطيقية العالمية من علماء الأدب العام كما مكّننا من أن نتوجّه إليهم بنداء لتصحيح ما انتهوا إليه من نتائج بدت لهم نهائيّة في هذا المجال . ولا شك في أنّهم سيفيدون فائدة عظيمة إذ يعلمون أن عند أمّة العرب رومنطيقية خالية من معركة الأجناس المسرحية التي تعدّ من أطرف وجوه الرومنطيقية الغربية وأبرزها .

ولعلّ الأهم في هذا كلّه أن المنهج المقارن خوّلنا أن ندرك ــ من خلال الرومنطيقية العربية ــ طبيعة الحضارة العربية المعاصرة في علاقاتها ببقيّة حضارات العالم وأن نستكشف هويّة الإنسان العربي الحديث ضمنها . فإذا هو أصيل ومتفتح في الوقت نفسه ، وإذا هو يستبيغ ما يستعير ويضيف ويساهم في الحضارة الإنسانيّة . وقد كان هذا أيضا مطمحا من مطامح عملنا هذا .

ولكنّنا ــ في الحين الذي نشعر فيه بنشوة بلوغ الأهداف المرسومة ــ لا ندّعي أنّنا بهذا العمل قد بلغنا الكمال . ففيه من الجوانب ما هو في حاجة إلى مزيد الاستقصاء والتعميق ، وهذا أمر طبيعي . وفيه من المجالات ما قصدنا عمدا الإكتفاء بالالماع إليها دون توقّف عندها إيمانا منّا بأنّ المعرفة تُنَالُ تِبَاعًا وأن كلّ بحث يتضمّن مشروع بحث بل مشاريع كثيرة .

الملاحق

الملحق الأول

المدوّنــة النصّيــة

أبو شادي (أحمد زكي) :

* **أطياف الربيع** : الطبعة الأولى سبتمبر 1933 .

ديوان من الشعر مستهل بتصدير لخليل مطران وبمقدّمة عنوانها «المامة : الشعر الحديث» لإبراهيم ناجي . وينتهي الديوان بخاتمة من وضع الشاعر ، مسبوقة بمقالين نقديّين لحسن كامل الصيرفي وإبراهيم المصري .

ـ أبو شبكة (إلياس) :

* **أفاعي الفردوس** : بيروت منشورات دار المكشوف ، الطبعة الثانية ، مارس 1948 .

ديوان من الشعر مستهل بمقدّمة من وضع المؤلّف بعنوان «في حديث الشعر» .

ـ جبران (جبران خليل) :

* **المجموعة الكاملة لمؤلّفات جبران خليل جبران** :

بيروت ، دار صادر ، (د ت) .

وقد قدم لها وأشرف على تنسيقها ميخائيل نعيمة . وهي تشتمل على ما يلي :

ـ الموسيقى : مقال أصدره جبران عام 1905 .

ـ عرائس المروج : مجموعة قصصيّة أصدرها جبران عام 1907 .

ـ الأرواح المتمرّدة : مجموعة قصصيّة أصدرها جبران عام 1908 .

ـ الأجنحة المتكسّرة : قصّة أصدرها جبران عام 1913..

ـ دمعة وابتسامة : مجموعة مقالات متنوّعة من الشعر المنثور نشرها جبران متفرّقة بين سنتي 1903 و 1908 ثمّ نشرها في كتاب في سنة 1914 .

ـ المواكب : قصيدة مطوّلة أصدرها جبران عام 1919 .

ـ العواصف : مجموعة مقالات أصدرها جبران عام 1920 وفيها يبدو جليّا تأثّره بالفكر النيتشي . وهي آخر كتاب عربي أصدره جبران .

ـ البدائع والطرائف : مجموعة مقالات من بين التي كانت ظهرت في مؤلّفات حبران السابقة الذكر أو التي لم تنشر في كتاب . وقد أصدرتها «مكتبة العرب» في مصر عام 1923 .

ـ الريحاني (أمين) :

• هتاف الأودية : بيروت ، دار ريحاني للطباعة والنشر ، الطبعة الأولى ، سنة 1955 .

ديوان من الشعر المنثور كتبت القصائد الواردة فيه بين سنتي 1907 و 1935 ونشرت في الريحانيات قبل أن تجمع في هذا الديوان الذي عني بإخراجه البيرت الريحاني أخو الشاعر .

والديوان مستهل بمقدمة يعرف فيها أمين الريحاني بالشعر المنثور وقد كتبها في سنة 1910 .

* **الريحانيات** : الجزء الأول ، بيروت ، المطبعة العلمية ليوسف صادر الطبعة الثانية 1922 .

* **الريحانيات** : الجزء الثاني ، بيروت ، المطبعة العلمية ليوسف صادر الطبعة الثانية 1923 .

* **الريحانيات** : الجزء الثالث ، بيروت ، المطبعة العلمية ليوسف صادر الطبعة الأولى 1923 .

* **الريحانيات** : الجزء الرابع ، بيروت ، المطبعة العلمية ليوسف صادر الطبعة الأولى 1923 .

والريحانيات بأجزائها الأربعة مجموعة مقالات وخطب وشعر منثور.

ـ الشابي (أبو القاسم) :

* **الخيال الشعري عند العرب** : تونس ، الدار التونسية للنشر ، النشرة الثانية 1983 .

وقد طبع هذا الكتاب لأول مرّة في سنة 1929 . وهو مادة المحاضرة التي ألقاها الشاعر في السنة نفسها بنادي قدماء الصادقية.

* **أغاني الحياة** : تونس ، الدار التونسية للنشر (د. ت) .

وقد طبع هذا الكتاب لأول مرّة بمصر عام 1954 . وهو ديوان من الشعر يتضمن قصائد نظمت بين سنتي 1923 و 1934 .

* **مذكّرات الشابي** : تونس/ الجزائر ، الدار التونسية للنشر والشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الطبعة الثالثة (د. ت) .

وتتضمن مجموعة من المذكرات كتبها الشابي بين تاريخي 1930/1/1 و 1930/2/6 .

* **رسائل الشابي** : إعداد محمد الحليوي ، تونس ، دار المغرب العربي ، مكتبة الشابي رقم (1) الطبعة الأولى 1966 .

ويتضمّن هذا الكتاب مجموعة من الرسائل بعث بها الشابي إلى الحليوي بين تاريخي 1929/7/7 و 1934/8/12 . كما يتضمّن ردود الحليوي على رسائل الشابي . وفي الكتاب أيضا ملحق يتضمن الرسائل التي بعث بها محمد البشروش إلى الحليوي بين شهري فيفري 1933 ونوفمبر 1938 .

والكتاب مستهل بمقدمة كتبها محمد الحليوي .

ـ شكري (عبد الرحمان) :

* **ديوان عبد الرحمان شكري** : الإسكندرية ، منشأة المعارف ، الطبعة الأولى 1960 .

وقد أشرف على جمعه وطبعه نقولا يوسف وهو تلميذ الشاعر . ويتضمن هذا الديوان ثمانية أجزاء وهي :

ـ **ضوء الفجر** : وقد أصدره الشاعر في سنة 1909 ثم أعاد طبعه في سنة 1914 وهو بدون تقديم .

ـ **لآلئ الأفكار**: وقد طبعه الشاعر عام 1913 وفيه مقدّمة بقلم عباس محمود العقاد .

ـ **أناشيد الصبا** : نشره الشاعر سنة 1915 وكتب له مقدمة بعنوان «العاطفة في الشعر» .

ـ **زهر الربيع** : نشره الشاعر سنة 1916 وصدره بمقدّمة «في الشعر» .

ـ **الخطرات** : نشره الشاعر سنة 1916 وكتب له مقدّمة عنوانها «في الشعر ومذاهبه» .

ـ **ديوان الأفنان** : نشره الشاعر سنة 1918 واستّهله بفصل «في أن الشعراء كمالبون» .

ـ **ديوان أزهار الخريف** : نشره الشاعر سنة 1919 وهو مستّهل بمقدمة .

ـ **الجزء الثامن بدون عنوان** : وهو من جمع الناشر ويتضمن معظم القصائد التي نشرها الشاعر بعد سنة 1935 .

ـ العقاد (عباس محمود) :

* **ديوان العقاد** . أسوان ، مطبعة وحدة الصيانة والإنتاج ، بتاريخ 1967 .

وقد نشره العقاد لأوّل مرّة في سنة 1928 ، ويتضمن أربعة أجزاء وهي :

ـ **يقظة الصباح** : وقد أصدره العقاد في سنة 1916 .

ـ **وهج الظهيرة** : وقد أصدره العقاد في سنة 1917 .

ـ **أشباح الأصيل** : وقد أصدره العقاد في سنة 1921 .

ـ **أشجان الليل** : وقد أصدره العقاد في سنة 1928 .

والديوان مستّهل بمقدمة كتبها إبراهيم عبد القادر المازني .

ـ مطران (خليل) ·

* **ديوان الخليل** · بيروت ، دار الكتاب العربي ، الطبعة الثالثة 1967 . وهو في أربعة أجزاء . وكان خليل مطران قد نشر الأول منها في سنة 1908 .

ـ ناجي (إبراهيم) :

* **وراء الغمام** : بيروت ، دار العودة ، الطبعة الثانية 1979 .

ديوان من الشعر نشره الشاعر لأول مرة سنة 1934 .

ـ نعيمة (ميخائيل) :

• **الغربال** : بيروت ، مؤسسة نوفل الطبعة العاشرة 1975 .

كتاب نقدي طبع لأوّل مرّة بمصر عام 1923 . وتتصدّره مقدمة بقلم عبّاس محمود العقاد .

• **همس الجفون** : بيروت ، مؤسسة نوفل (د. ط) ، 1981 .

ديوان من الشعر كتب نعيمة معظم القصائد الواردة فيه لما كان في المهجر . وقد نشره بعد عودته إلى لبنان عام 1932 .

الملحق الثاني

* فهرس الأعلام الأجانب مرتبين ترتيبا أبجديا *[1]

1850 - 1799 (HONORE DE) BALZAC

ـ أديب فرنسي يعدّ من أعلام الروائيين الرومنطيقيين. من أشهر رواياته :

— LOUIS LAMBERT
— LE PERE GORIOT
— LE LYS DANS LA VALLEE
- LA COUSINE BETTE

1867 - 1821 (CHARLES) BAUDELAIRE

ـ شاعر رومنطيقي فرنسي ، أدرك الرومنطيقية في نهايتها . وقد استطاع في الوقت نفسه أن يتمثّل إنتاج من سبقه من الرومنطيقيين وأن يكون ممهّدا لظهور الرمزية . من أشعاره :

— LES FLEURS DU MAL
- POEMES EN PROSE

---

(1) قد اعتمدنا في إعداد هذا الفهرس المرجعين التاليين

"Le Romantisme Européen" Nouveaux classiques Larousse Tome I

Petit Larousse en couleurs, Paris 1983

1896 - 1811 (HARRIET) BEECHER - STOWE

ـ أديبة أمريكية من أنصار تحرير العبيد . اشتهرت بروايتها :

LA CASE DE L'ONCLE TOM

1851 - 1783 (GIOVANNI) BERCHET

ـ كاتب رومنطيقي إيطالي . كان من بين الذين ساهموا في إدخال الرومنطيقية إلى إيطاليا . من مؤلفاته :

– LETTRE SEMI-SERIEUSE DE CHRYSOSTOME
— ROMANCES

1827 - 1757 (WILLIAM) BLAKE

ـ شاعر ورسام انكليزي له أشعار غنائية وملحمية وكان من أشهر أعلام جيل الرومنطيقيين الغربيين الأوائل . من أشعاره :

– CHANTS D'INNOCENCE
-- CHANTS D'EXPERIENCE

1824 - 1788 (GEORGE GORDON, Lord) BYRON

ـ من أشهر الرومنطيقيين الأنكليز سيرة وإنتاجا . عاش عيشة ثائرة مضطربة . فأبعد من أنكلترا ، واستقر في إيطاليا . وقد شارك في انتفاضة اليونان . من أشهر أشعاره :

-- LE PELERINAGE DE CHILDE HAROLD
— LA FIANCEE D'ABYDOS
– DON JUAN
- - LA PROPHETIE DE DANTE
LE CIEL ET LA TERRE

1881 - 1795 (THOMAS) CARLYLE

ـ مؤرّخ وناقد بريطاني من القائلين بأن الذوات المتميزة هي محرّك التاريخ . من مؤلّفاته :

— LES HEROS ET LE CULTE DES HEROS

1794 - 1762 (ANDRE DE) CHENIER

ـ شاعر فرنسي ، ما قبل رومنطيّ حاول المزج بين الثقافة الكلاسيكية والثقافة العصرية . من مؤلّفاته :

— LA JEUNE CAPTIVE
— LES LAMBES

1834 - 1772 (Samuel Taylor) COLERIDGE

ـ شاعر رومنطيّ أنكليزي . كان صديقا لوردسورث وشاركه في تأليف Les Ballades Lyriques . وكان ذا نفسية حزينة ومزاج غير متوازن . كما كان صحفيا وناقدا أدبيا . من مؤلّفاته :

– BIOGRAPHIE LITTERAIRE
ANIMA POETAE

1684 - 1606 (PIERRE) CORNEILLE

ـ شاعر مسرحي كلاسيكي فرنسي . من أشهر مسرحياته :

— LE CID
— HORACE
– CINNA
-- POLYEUCTE

1859 - 1785 (THOMAS) DE QUINCEY

ـ أديب رومنطيّ أنكليزي كان أدبه صورة لحياته المتقلّبة . من مؤلّفاته :

— LES CONFESSIONS D'UN MANGEUR D'OPIUM

1870 - 1812 (CHARLES) DICKENS

ـ كاتب روائي أنكليزي ، عاش في مطلع حياته عيشة قاسية ضنكة . وقد انعكس ذلك على رواياته التي يمازج فيها الشعور بالألم والسخرية . ونذكر من هذه الروايات :

— OLIVIER TWIST
— DAVID COPPERFIELD
— LES GRANDES ESPERANCES

1784 - 1713 (DENIS) DIDEROT

ـ فيلسوف وكاتب فرنسي . وكان أيضا ناقدا أديبًا وقد كان من مشاهير أعلام «قرن النّور» وأشرف مدّة عشرين سنة على «الموسوعة» L'Encyclopedie من مؤلّفاته :

— JACQUES LE FATALISTE
— LE NEVEU DE RAMEAU

1881 - 1821 (FEDOR MIKHAILOVITCH) DOSTOIEVSKI

ـ كاتب روسي شارك في السياسة ونفي إلى سيبيريا . عاش عيشة مضطربة انعكست على رواياته التي نذكر منها :

— SOUVENIRS DE LA MAISON DES MORTS
— CRIME ET CHATIMENT
— L'IDIOT
— LES DEMONS

1814 - 1762 (JOHANN GOTTLIEB) FICHTE

ـ فيلسوف ألماني يعتبره الرومنطيقيون الألمان زعيمهم الفكري سواء بتصوّره للحريّة

الأنا أو بتكريسه لمفهوم القومية . من أشهر مؤلّفاته ·

— DOCTRINE DE LA SCIENCE
— DISCOURS A LA NATION ALLEMANDE

1827 - 1778 (UGO) FOSCOLO

ـ كاتب وشاعر إيطالي ما قبل رومنطيقي ومن أشهر مؤلّفاته :

— LES DERNIERES LETTRES DE JACOPO ORTIS.

1872 - 1811 (THEOPHILE) GAUTIER

ـ كاتب روائي فرنسي كان في بداية حياته من أنصار الرومنطيقية ثم أصبح من مشاهير المنظرين لمذهب «الفنّ للفنّ» من رواياته :

— LE CAPITAINE FRACASSE.

1832 - 1749 (JOHANN WOLFGANG VON) GOETHE

ـ أديب وعالم ورجل سياسة ألماني ومن أهمّ زعماء حركة **Sturm und Drang** (أي العاصفة والتوق) الماقبل رومنطيقية . من أشهر مؤلّفاته :

— LES SOUFFRANCES DU JEUNE WERTHER
— WILHELM MEISTER
— HERMANN ET DOROTHEE
— FAUST

MAKSIMOVITCH PECHKEV DIT MAXIM GORKI
1936 - 1868 (ALEXSEI

ـ كاتب روسي واقعي وعميد الأدب الاجتماعي في روسيا من مؤلّفاته :

— MA VIE D'ENFANT
— LES BAS-FONDS
-- LA MERE

1830 - 1778 (WILLIAM) HAZLITT

ـ ناقد أنكليزي أحيا المسرح الايليزابيثي .

1856 - 1797 (HEINRICH) HEINE

ـ شاعر ألماني رومنطيقي وقد كان «وسيطا» أدبيا بين ألمانيا وفرنسا . من أشهر أشعاره :

— INTERMEZZO LYRIQUE
— LE LIVRE DES CHANTS

1803 - 1744 (JOHANN GOTTFRIED) HERDER

ـ كاتب ألماني من مؤسّسي حركة Sturm und Drang (العاصفة والتوق) الماقبل رومنطيقية . من مؤلّفاته :

IDEES SUR LA PHILOSOPHIE DE L'HISTOIRE DE L HUMANITE

1822 - 1776 (Ernest Théodor Amadeus) HOFFMANN

ـ أديب ألماني عاش عيشة مضطربة . وكان علما من أعلام القصّة العجيبة . من مؤلّفاته :

— DON JUAN
— L'ELIXIR DU DIABLE

1843 - 1770 (FRIEDRICH) HOLDERLIN

ـ من أشهر أعلام الشعر الغنائي الألماني . عاش عيشة مختلّة أسلمته إلى الجنون . من مؤلّفاته :

— HYPERION
— LA MORT D'EMPEDOCLE

1885 - 1802 (VICTOR) HUGO

ـ أديب فرنسي كان في بداية حياته شاعرا كلاسيكيا ثم أصبح من مشاهير الرومنطيقيين في فرنسا . له إنتاج جمّ ومتنوع فقد كتب الشعر والمسرح والرواية ومن أهم مؤلّفاته :

— ODES
— CROMWELL
— LES ORIENTALES
— HERNANI
— LES FEUILLES D'AUTOMNE
— LES CHANTS DU CREPUSCULE
— LES RAYONS ET LES OMBRES
— RUY BLAS
— NOTRE DAME DE PARIS
— LES CONTEMPLATIONS
— LA LEGENDE DES SIECLES
— LES MISERABLES

HOMERE

ـ شاعر ملحمي إغريقي ، يرجّح أنّه عاش في القرن التاسع قبل الميلاد . ينسب إليه تأليف الالياذة والأوديسا .

1825 - 1763 (JEAN - PAUL RICHTER dit) JEAN - PAUL

ـ قصّاص ألماني رومنطيقي كان يلتقط مادّته القصصيّة من الواقع اليومي العادي

ويضفي عليه كثيرا من الشاعرية . من أشهر مؤلّفاته :

— LA VIE DU JOYEUX PETIT INSTITUTEUR MARIA WUZ
— INTRODUCTION A L'ESTHETIQUE

1852 - 1783 (Vassili Andreïevitch) JOUKOVSKI

ـ شاعر روسي أدخل الرومنطيقية الإنكليزية والألمانية إلى روسيا .

1821 - 1795 (JOHN) KEATS

ـ شاعر أنكليزي رومنطيقيّ مشهور أصيب بداء السلّ ومات بسببه في عزّ الشباب . من أشعاره :

— POEMES

1811 - 1777 (HEINRICH VON) KLEIST

ـ من أشهر كتاب المسرح الألمان كان يتحدّث في أدبه عن اللاوعي وعن الغرائز وعن كلّ ما يتجاوز الوعي والعقل . وقد مات منتحرا . من أشهر مؤلّفاته :

— LA PETITE CATHERINE DE HEILBRONN
— LE PRINCE DE HAMBOURG

1869 - 1790 (ALPHONSE DE) LAMARTINE

ـ من أعلام الرومنطيقية الفرنسية ، ومن أشهر أشعاره :

— LES HARMONIES
— JOCELYN
— LA CHUTE D'UN ANGE

1854 - 1782 (Félicité Robert de) LAMENNAIS

ـ كاتب وفيلسوف كاثوليكي فرنسي ، كان من دعاة التحالف بين الكنيسة والشعب . من مؤلّفاته :

— ESSAI SUR L'INDIFFERENCE EN MATIERE DE RELIGION
— LES PAROLES D'UN CROYANT

1837 - 1798 (GIACOMO) LEOPARDI

ـ شاعر رومنطيقي إيطالي من أشهر أشعاره :

— CHANTS

1874 - 1798 (JULES) MICHELET

ـ مؤرّخ فرنسي من أشهر المؤرّخين الرومنطيقيين . من مؤلفاته :

— HISTOIRE DE FRANCE

وله أيضا أشعار منثورة منها :

— L'OISEAU
— LA MER
— LA MONTAGNE

1674 - 1608 (JOHN) MILTON

ـ شاعر أنكليزي له أشعار فلسفية وفي وصف الطبيعة . أصيب بالفقر وبالعمى في آخر حياته . ومن أشهر أشعاره :

— LE PARADIS PERDU
— LE PARADIS RECONQUIS

1673 - 1622 (JEAN - BAPTISTE POQUELIN dit) MOLIERE

ـ كاتب مسرحي فرنسي كان في بعض مراحل حياته تابعا لبلاط لويس الرابع عشر. وقد اشتهر بمسرحياته الهزلية التي تناول فيها بالنقد بعض العيوب النفسية أو الاجتماعية .

ومن أشهر هذه المسرحيات :

— L'AVARE
— LE TARTUFFE
— LE BOURGEOIS GENTILHOMME
— LES FEMMES SAVANTES
— LE MALADE IMAGINAIRE

BARON DE LA BREDE ET DE) MONTESQUIEU
1755 - 1689 (CHARLES DE SECONDAT,

ـ كاتب ومفكّر فرنسي. من مؤلّفاته :

— LETTRES PERSANES
— L'ESPRIT DES LOIS

1857 - 1810 (ALFRED DE) MUSSET

ـ أديب رومنطيّ فرنسي ، عاش حياة متأزّمة وربطته بالأديبة الفرنسية Gorge SAND علاقة حبّ عنيفة أثّرت في مجرى حياته . كتب القصّة والشعر والمسرح والترجمة الذاتية . ومن أشهر مؤلّفاته :

— CONTES D'ESPAGNE ET D'ITALIE
— LES CAPRICES DE MARIANNE
— FANTASIO
— LORENZACCIO
— LES NUITS

— LES CONFESSIONS D'UN ENFANT DU SIECLE

1900 - 1844 (FRIEDRICH) NIETZSCHE

ـ فيلسوف ألماني . من القائلين بالإنسان الأرقى . من أشهر مؤلّفاته :

— AINSI PARLAIT ZARATHUSTRA

(FRIEDRICH BARON VON HARDENBERG dit) NOVALIS 1801-1772

ـ أديب ألماني كان أحد جماعة ١١.٨٠١' الرومنطيقية ومن مؤلّفاته :

— HYMNES A LA NUIT
— LES DISCIPLES A SAIS

1699 - 1639 (JEAN) RACINE

ـ كاتب مسرحي فرنسي ، يقوم مسرحه على اعتبار العاطفة قوّة تقتل من تستبدّ به وكان راسين بهذه الرؤية قد سار في الاتجاه المرسوم للتراجيديا الكلاسيكية . ومن أشهر مسرحياته :

— ANDROMAQUE
— BRITANNICUS
— PHEDRE

1917 - 1840 (AUGUSTE) RODIN

ناحت فرنسي مشهور .

1778 - 1712 (JEAN-JACQUES) ROUSSEAU

ـ كاتب وفيلسوف باللغة الفرنسية . عاش عيشة مضطربة وحزينة . وكان من

دعاة الحرية والتفاهم البشري . وهو يعد منبعا أساسيا من المنابع التي نهل منها الرومنطيقيون الغربيون بعده . من مؤلّفاته :

— DU CONTRAT SOCIAL
— EMILE
—JULIE OU LA NOUVELLE HELOISE
— CONFESSIONS
— REVERIES DU PROMENEUR SOLITAIRE

1869 - 1804 (CHARLES AUGUSTIN) SAINTE-BEUVE

ـ كاتب فرنسي كان في بداية حياته الأدبية شاعرا رومنطيقيا . ثم أصبح ناقدا . ويقوم نقده على اعتبار العوامل البيولوجية والتاريخية والإجتماعية التي تتوفر عند الأديب . من أشهر مؤلّفاته :

— VIE
— VOLUPTE
— PORT-ROYAL
— PORTRAITS LITTERAIRES
— CAUSERIES DU LUNDI

DUPIN, BARONNE DUDEVANT DITE GEORGE) SAND
1876 - 1804 (AURORE

ـ أديبة فرنسية رومنطيقية . عاشت عيشة متقلّبة وارتبطت أثناءها بمشاهير فنّاني عصرها مثل موساي وشوبان . لها عدة روايات عاطفية واجتماعية تدور أحداث البعض منها في وسط ريفي . ومن هذه الروايات :

— INDIANA
— LA MARE AU DIABLE
— LA PETITE FADETTE

1805 - 1759 (FRIEDRICH VON) SCHILLER

ـ أديب ألماني له مسرحيات تاريخية وأشعار غنائية وقد تأثر الرومنطيقيون الفرنسيون بنظرياته في المسرح التي تجاوز فيها الأصول الكلاسيكية . من مؤلفاته :

— LES BRIGANDS
— DON CARLOS
— GUILLAUME TELL
— L'HYMNE A LA JOIE
— BALLADES

1845 - 1767 (AUGUST WILHELM VON) SCHLEGEL

ـ أديب ألماني ، كان أحد أفراد أوّل مجموعة رومنطيقية في ألمانيا . وكان من أوائل الأدباء الذين ثاروا على المسرح الكلاسيكي . ويظهر هذا في مؤلّفه :

— COURS DE LITTERATURE DRAMATIQUE

1829 - 1772 (FRIEDRICH) SCHLEGEL

ـ هو أخو الأديب السابق الذكر . وكان رومنطيقيا ومستشرقا في الوقت نفسه .

1616 - 1564 (WILLIAM) SHAKESPEARE

ـ شاعر مسرحي انكليزي . تمتاز مسرحياته بالتنوّع وقد أبدى في تأليفها قدرة كبيرة على التفنّن في اختيار الشخصيات وعلى تحليل نفسياتها . ومن أشهر مسرحياته :

— ROMEO ET JULIETTE
— LE MARCHAND DE VENISE
— HAMLET
— OTHELLO

— MACBETH
— LE ROI LEAR

1822 - 1792 (PERCY BYSSHE) SHELLEY

ـ شاعر رومنطيقي أنكليزي ، من أشهر أشعاره :

— LA REINE MAB
— PROMETHEE DELIVRE
— L'ODE AU VENT D'OUEST

وهو متأثر بالتفكير الأفلاطوني كما يرى أن الإنسان مرتبط بالطبيعة في وحدة كونيّة .

1817 - 1766 (MADAME DE) STAEL

ـ أديبة فرنسية تأثرت ـ أثناء إقامتها بألمانيا من سنة 1803 إلى سنة 1808 ـ بالأدب الألماني في مطلع القرن التاسع عشر وبأعلامه البارزين ولاسيما ف. شلايغل رائد الرومنطيقية الألمانية .

وكان لها دور في تعريف الفرنسيين بهؤلاء الأعلام بعد عودتها إلى فرنسا . ومن أشهر مؤلفاتها :

— DE L'ALLEMAGNE

1893 - 1828 (HIPPOLYTE) TAINE

ـ فيلسوف ومؤرّخ وناقد فرنسي . كان يفسّر الآثار الفنية بعوامل البيئة والجنس والزمن . من مؤلّفاته :

— ESSAI SUR LES FABLES DE LA FONTAINE
— HISTOIRE DE LA LITTERATURE ANGLAISE
— PHILOSOPHIE DE L'ART

1904 - 1860 (ANTON PAVLOVITCH) TCHEKHOV

ـ كاتب روسي له قصص وروايات ومسرحيات . ثار في البعض منها على المواضعات الاجتماعية الجامدة . من مؤلفاته :

— LA MOUETTE
— LES TROIS SOEURS

1892 - 1809 (ALFRED, LORD) TENNYSON

ـ شاعر انكليزي أرستقراطي . ومن أشعاره :

— IDYLLES DU ROI

1910 - 1828 (LEON NIKOLAIEVITCH COMTE) TOLSTOI

ـ كاتب روائي روسي ، اشتهر في رواياته بتصوير المجتمع الروسي وبتحليل شخصية أفراده . وفي أدبه ثورة جعلته محلّ إعجاب الشباب في عصره . مؤلفاته :

— GUERRE ET PAIX
— ANNA KARENINE
— RESURRECTION

1945 - 1871 (PAUL) VALERY

ـ كاتب وشاعر ومفكّر فرنسي تلميذ لمالارمي من أشهر مؤلفاته :

— LA JEUNE PARQUE
— CHARMES
— VARIETE
— L'AME ET LA DANSE
— MON FAUST
— CAHIERS

1863 - 1797 (ALFRED DE) VIGNY

ـ من أعلام الرومنطيقية الفرنسية . كان ذا مزاج حادّ ومتأثّرا بايرون . وكان متشائما لكنّه دعا مع ذلك إلى تحدّي المصائب بالصمود الصامت . من مؤلّفاته :

— POEMES ANTIQUES ET MODERNES
— CHATTERTON
— LES DESTINEES

1778 - 1694 (FRANÇOIS MARIE AROUET) VOLTAIRE

ـ كاتب وفيلسوف فرنسي . عاش ثائرا على السلطة وعلى الكنيسة وكان من أنصار التحرّر والعدل . يعدّ إلى جانب روسو و ديدرو من أهم فلاسفة «قرن النور» في فرنسا . من مؤلّفاته .

— POEME SUR LE DESASTRE DE LISBONNE
— ZADIG
— CANDIDE
— DICTIONNAIRE PHILOSOPHIQUE

1900 - 1854 (OSCAR) WILDE

ـ كاتب بريطاني من الدعاة إلى الجمالية . وقد ذاع صيته سواء بشخصيته أو بمؤلّفاته ومنها :

— LE CRIME DE LORD ARTHUR SAVILLE
— DE L'IMPORTANCE D'ETRE CONSTANT
— LE PORTRAIT DE DORION CRAY

1892 - 1819 (WALT) WITHMAN

ـ شاعر غنائي أمريكي . حرّر الشعر من قيوده وكان يستعمل اللّغة المألوفة . من مؤلّفاته :

— LES FEUILLES D'HERBE

1850 - 1770 (WILLIAM) WORDSWORTH

ـ شارك مع كولريدج في كتابة Les Ballades Lyriques وفيها ثورة عارمة على الكلاسيكية . وكان ينفر من استعمال اللّغة المتأنّقة ويدعو إلى أن تكون لغة الأدب قريبة من لغة الناس . من أشعاره أيضا :

— L'EXCURSION
— PETER BELL

1939 - 1865 (WILLIAM BUTLER) YEATS

ـ كاتب إيرلندي وهو في الوقت نفسه شاعر ومسرحي . من مؤلّفاته :

— LA COMTESSE CATHLEEN

1765 - 1683 (EDWARD) YOUNG

ـ شاعر أنكليزي تأثّر الرومنطيقيون به وبما وجدوا في كتاباته من كآبة وحزن . من أشهر أشعاره قصيدته :

— NUITS

الملحق الثالث

المراجع [1]

1 ـ المراجع العربية

(أ) الكتب :

أبو شادي (أحمد زكي) .

* **قضايا الشعر المعاصر** : القاهرة ، الشركة العربية للطباعة والنشر ، الطبعة الأولى 1959 .

أدونيس :

* **الثابت والمتحول** : الجزء الثالث : **صدمة الحداثة** : بيروت ، دار العودة ، الطبعة الأولى 1978 .

أمين (جلال أحمد) :

* **المشرق العربي والغرب** : بيروت ، مركز دراسات الوحدة العربية ، الطبعة الأولى 1979 .

(1) تتضمن هذه القائمة جملة المراجع التي تم الرجوع إليها أثناء إنجاز هذا العمل ومنها ما تمت الإشارة إليه في غضون البحث .

بدر (عبد المحسن طه) :

* **تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870 ـ 1938)** : القاهرة ، دار المعارف بمصر ، مكتبة الدراسات الأدبية ، الطبعة الثانية ، 1968 .

التليسي (خليفة محمد) :

* **الشابي وجبران** ، ليبيا/ تونس ، الدار العربية للكتاب ، الطبعة الرابعة 1978 .

تيزيني (طيب) :

* **من التراث إلى الثورة** ، الجزء الأول ، بيروت ، دار ابن خلدون ، الطبعة الثانية 1978 .

الجارم (علي) وأمين (مصطفى) :

* **البلاغة الواضحة** : القاهرة ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الحادية عشرة 1953 .

جودت (صالح) :

* **ناجي حياته وشعره** : بيروت ، دار العودة 1977 .

حجازي (أحمد عبد المعطي) :

* **إبراهيم ناجي** : بيروت ، دار الآداب ، الطبعة الثانية ، 1979 .
* **خليل مطران** : بيروت ، منشورات دار الآداب الطبعة الثانية 1979 .

الحليوي (محمد) :

* **في الأدب التونسي** : تونس ، الدار التونسية للنشر ، 1969 .

الدسوقي (عبد العزيز) :

* **جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث** : القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، المكتبة العربية الطبعة الثانية 1971 .

الشملي (منجي) :

* **منزلة الشابي في الأدبين الشرقي والغربي** : تونس ، لجنة التأليف والنشر للجنة الثقافية الجهوية لولاية سوسة 1963 .

ضيف (شوقي) :

* **الأدب العربي المعاصر في مصر** : القاهرة ، دار المعارف بمصر ، مكتبة الدراسات الأدبية ، الطبعة الرابعة 1971 .

الطحان (ريمون) :

* **الأدب المقارن والأدب العام** : بيروت ، دار الكتاب اللبناني ، المكتبة الجامعية ، الطبعة الأولى 1972 .

عبد الوهاب (حمدي محمد) :

* **الشابي شاعر الخضراء** : الدار القومية للطباعة والنشر 1965 .

العقاد (عباس محمود) :

* **حياة قلم** : بيروت ، دار الكتاب العربي ، الطبعة الثانية 1969 .

* **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي** : القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الثانية 1965 .

العيـد (يمنـى) :

* **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان بين الحربين العالميتين** : بيروت ، دار الفارابي ، سلسلة دراسات نقدية ، 1979

غـازي (محمد فريد) :

* **الشابي من خلال يومياته** : الدار التونسية للنشر ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع (د. ت) .

غولدمان (لوسيـان) :

* **المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة** : ترجمة نادر ذكرى ، بيروت ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى 1981 .

فان تيغم (بول) :

* **الأدب المقارن** : تعريب سامي مصباح الحسامي ، صيدا/ بيروت ، المكتبة العصرية للطباعة والنشر ، (د. ت) .

فؤاد (نعمات أحمد) :

* **شعب وشاعر ، أبو القاسم الشابي** : ليبيا/ تونس ، الدار العربية للكتاب ، الطبعة الثالثة 1977 .

كـرو (أبو القاسم محمد) :

* **آثار الشابي وصداه في الشرق** : بيروت ، منشورات المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر ، الطبعة الأولى 1961 .

الكيالي (سامي) :

* **أمين الريحاني** : القاهرة ، دار مصر للطباعة ، معهد الدراسات العربية العالية – جامعة الدول العربية – 1960 .

محمد (نظمي عبد البديع) :

* **أدب المهجر بين أصالة الشرق وفكر الغرب** : دار الفكر العربي (د. ت) .

مرزوق (حلمي) :

* **الرومانتيكية والواقعية في الأدب** : بيروت ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، 1983 .

المسدي (عبد السلام) :

* **الأسلوبية والأسلوب ، نحو بديل ألسني في نقد الأدب** : ليبيا/ تونس ، الدار العربية للكتاب 1977 .

مندور (محمد) :

* **خليل مطران** : القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر (د. ت) .
* **النقد والنقاد المعاصرون** : بيروت ، دار القلم ، (د. ت) .

موسى (منيف) :

* الشعر العربي الحديث في لبنان : بحث في شعراء لبنان الحدد . مرحلة ما بين الحربين العالميتين : بيروت دار العودة . الطبعة الأولى 1980 .

التاعـوري (عيسى) :

* أدب المهجر : القاهرة ، دار المعارف بمصر ، مكتبة الدراسات الأدبية . الطبعة الثالثة 1977 .

نعيمة (ميخائيل)

* جبران خليل جبران : بيروت ، مؤسّسة نوفل ، الطبعة الثامنة 1978 .
* سبعـون :
- المرحلة الأولى ، بيروت ، مؤسّسة نوفل ، الطبعة الخامسة 1977 .
- المرحلة الثانية : بيروت ، دار صادر للطباعة والنشر 1960 .
- المرحلة الثالثة : بيروت ، دار صادر الطبعة الثانية 1966 .

هـلال (غنيمي) :

* الأدب المقارن : بيروت ، دار العودة ، الطبعة الخامسة (د. ت) .
* الرومانتيكية : بيروت ، دار الثقافة ودار العودة 1973 .

الهمـامي (الطـاهر) :

* كيف نعتبر الشابي مجددًا : تونس ، الدار التونسية للنشر ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ـ الجزائر ـ 1976 .

هيـغـل :

* **الفن الرومانسي:** ترجمة جورج طرابيشي ، بيروت دار الطليعة ، الطبعة الأولى 1979 .

(ب) المجـــلات

فصول : المجلد الثالث ، العدد الرابع ، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر 1983 .

الفكــر : السنة 5 العدد 3 ـ ديسمبر 1959 .

الموقف الأدبي : العدد 79 ، أيلول 1978 .

2 ـ المراجع الأجنبيـة

BIEDERMANN (ALFRED)
— **Le Romantisme Européen,** en 2 Tomes,
Nouveaux Classiques Larousse 1972.

DELAS (DANIEL) et FILLIOLET (JACQUES)
— **Linguistique et Poétique**
Coll. « langue et langage »
Larousse, Université, Paris 1973.

Goldmann (Lucien)
— **Pour une Sociologie du Roman**
Coll. Idées - Gallimard, Cher (France)1970.

Guyard (M-F)
— **La littérature Comparée**
Coll. « Que sais-je? » Presses Universitaires de France, Vendôme 1969.

JAKOBSON (ROMAN)
— **Questions de Poétique**
Editions du Seuil ; Paris 1973.

LUKACS (GEORGES)
— **La Théorie du Roman**
Bibliothèque Mediations, éditions Gonthier, Poitiers (France) 1971.

MICHAUD (GUY) et VAN TIEGHEM (PHILIPPE)
— **Le Romantisme**
Classiques Hachette Paris 1952.

Poncet (JEAN)
— **La Colonisation et l'Agriculture Européennes en Tunisie depuis 1881**
Mouton et CO ; Paris 1961.

SAULNIER (V. - L.)
— **La littérature Française du Siècle Romantique**
Coll. « Que Sais-je? »
Presses Universitaires de France, Vendôme, 1955

SOBUL (ALBERT)
— « **Histoire de la Révolution Française** », Tome I, coll. Idées, Gallimard, Cher (France) 1972.

TOMICHE (NADA)
—**l'Egypte Moderne**
Coll. "Que sais-je?", Presses Universitaires de France, Vendôme 1966.

VAN TIEGHEM (PAUL)
—**Le Romantisme dans la littérature Européenne**

Coll. "Evolution de l'Humanité".
Edition ALBIN MICHEL, Cher (France) 1969.

VAN TIEGHEM (PHILIPPE)
—**Le Romantisme Français**
Coll. "Que Sais-je?" Presses Universitaires de France, Vendôme, 1972.

PONCET (JEAN)
—**La Colonisation et l'Agriculture Européennes en Tunisie depuis 1881.**
Mouton et CO; Paris 1961.

فهرس كتاب

الفصل التمهيدي : 7

الفصل الأوّل : دراسة الرومنطيقية العربية في

ضوء منهج الأدب المقارن 15

ـ عدّة المقارن في دراسة الرومنطيقية العربية 16

ـ الرومنطيقية العربية ميدان من ميادين الأدب المقارن 18

الفصل الثاني : إطار تاريخي للرومنطيقية

العربية في سياق الرومنطيقية العالمية 25

ـ بداية تسرب الرومنطيقية الى الأدب العربي الحديث 26

ـ مرحلة استقرار الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث 32

الفصل الثالث : أعلام الرومنطيقية العربية

بين جذور الأصالة وعاصفة الحداثة 45

ـ الأعلام الممهدّون : 47

• خليل مطران 47

• أمين الريحاني 49

ـ الأعلام البارزون 52

• جبران خليل جبران 52

* ميخائيل نعيمة 58
* عبد الرحمان شكري 65
* عباس محمود العقاد 68
* أبو القاسم الشابي 71
- الأعلام المتوّجون ....
* أحمد زكي أبو شادي 75
* إبراهيم ناجي 79

الفصل الرابع : نظرية الأدب في الرومنطيقية العربية وعلاقتها الجدلية بنظرية الأدب في الرومنطيقية الغربية 89
- أصول نظرية عند الممهّدين للرومنطيقية العربية 90
- نظرية الأدب عند أعلام الرومنطيقية العربية 95
* الثورة على القديم وعلى أنصاره 95
* الدعوة الى التجديد 100
* ماهية الأدب 101
* مضمون الأدب 103
* شكل الأدب 108
* وظيفة الأديب 113

الفصل الخامس : الأغراض الأدبية في الرومنطيقية العربية بين الأصالة القومية والأصول الأجنبية 121
- **الغرض الأوّل** :
الأنا المشكلي 122
- **الغرض الثاني** :
الطبيعة 138

- الغرض الثالث
الحبّ 148

- الغرض الرابع :
الوطنية 166

- الغرض الخامس :
المصير 181
- البطل الرومنطيقي العربي 189

الفصل السادس : من خصائص الخطاب في النص
الرومنطيقي العربي 193
- مستوى طرفي الخطاب 195
- المستوى المعجمي 197
- المستوى الأسلوبي 205

الفصل السابع : مدى أثر الحركة الرومنطيقية
في الأدب العربي الحديث 213
- الميثولوجيا 214
- الشكل الشعري 217
- الأجناس الأدبية 220

الفصل الثامن : محاولة في تفسير الظاهرة
الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث 229

الفصل الختامي : من الرومنطيقية العربية الى
الرومنطيقية العالمية 243

الملاحق : 253
- الملحق الأول :
المدونة النصية 255
- الملحق الثاني :
فهرس الأعلام الأجانب 261
- الملحق الثالث :
المراجع 279
1) المراجع العربية 279
2) المراجع الأجنبية 287

الفهرس 291

التونسية للطباعة وفنون الرسم
TUNISIENNE D'IMPRESSION ET D'ARTS GRAPHIQUES

جوان 1988

عدد الناشر 88 ـ 96 ـ 100

... هذا بحث أقدمنا عليه ـ مساهمة منا في دراسة الرومنطقية في الأدب العربي الحديث دراسة شاملة تحاول أن تتناولها بالنظر من معظم جوانبها . جامعة في ذلك بين ما تفضي إليه الملاحظة والوصف وما تقتضيه الظاهرة الأدبية من تفسير . متجاوزة الصيغة العربية لهذا التيار الأدبي لتبحث عن أصوله الأجنبية . وعن مدى تأثير هذه الأصول فيه وموقفه منها . عسانا بكل هذا أن نصل إلى ابراز أهم مقومات الرومنطقية العربية والمنزلة التي تحتلها في مسار الأدب العربي الحديث ...

... وقد حاولنا على امتداد هذا البحث أن ننظر إلى الرومنطقية العربية على أنها من الذات العربية ومن البعد الخلاق فيها ، وعلى هذا النحو اردنا أن يكون استجلاؤنا لخصائص الرومنطقية في الأدب العربي استجلاء لجانب من الذات العربية ومن قدرة الخلق فيها . وأن يكون تبييننا لتعامل الأدب العربي مع الرومنطقية الغربية تبيينا لتعامل الذات العربية المعاصرة مع ما يعايشها من حضارات أجنبية عنها . أفلسنا بهذا نساهم في محاولة تحديد الهوية العربية الحديثة ؟ بل ألسنا بهذا أيضا نساهم ـ في تواضع ـ في طرح مشكلية حوار الحضارات البشرية بصفة عامة ؟...

الدار العربية للكتاب : المقر الرئيسي : عمارة « وفاء » شارع غومة المحمودي ـ طرابلس ـ ص ب : 3185 الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية الهاتف 47.287 الفرع الرئيسي : المنار 2 ـ نهج 7101 عدد 4 ـ تونس ـ الجمهورية التونسية ـ الهاتف : 236.025 ـ 236.600

الثمن : 2,500 دل ـ 6,000 د.ت